O P E R E

D E L

S I G N O R A B A T E

P I E T R O
M E T A S T A S I O

R O M A N O

P O E T A C E S A R E O

NOVISSIMA EDIZIONE

Giusta l'ultima di Parigi, dall' Autore corretta, ed accresciuta di due volumi di *Opere inedite*

E

Di scelte Dissertazioni dall' Editore adornata.

TOMO XIII.

IN NAPOLI

PRESSO I FRATELLI DE BONIS.

M. DCC. LXXXIV.

MEMORIE
PER SERVIRE ALLA VITA
DEL
METASTASIO
RACCOLTE
DA SAVERIO MATTEI
IN UNA LETTERA
ALL' AB. D. GIUSEPPE ORLANDI

DIRETTORE DELL' EDIZIONE NAPOLETANA
DELLE OPERE DEL CESAREO POETA.

Amico pregiatissimo.

Le vostre querele sono ingiuste, nè dovevate pretendere a posta corrente una risposta, che esigeva lunga riflessione; e fingendo di sospettare, che la lettera non mi fosse pervenuta, prender occasione di replicarla, caricando di negligenza i corrieri. Per altro dopo un mese la mia risposta non sarà più compiacente di quel che sarebbe stata all' istante. Abbiam perduto il poeta, il filosofo, l'uomo del secolo: Metastasio non è più: voi per arricchirne la vostra edizione delle sue opere, chiedete da me la sua vita: io non posso contentarvi. Credete, che a me sia facile lo scriverla più che ad ogni altro per le notizie, che dallo stesso nostro carteggio mi si possono somministrare; ed io v' assicuro che queste ne aumentano la difficoltà, come quelle, che si rimettono ad altre antecedenti, che ignoro. Se per vita intendete un elogio letterario,

 che

che contenga un ammasso di riflessioni sulle sue opere, voi ne avete molti, ed unendo alla non mai abbastanza lodata Dissertazione del Calzabigi quella pubblicata ultimamente in Nizza del Signor Bertola, voi darete nella vostra edizione una compita analisi di tutte le poesie Metastasiane, tanto più che questa ultima scritta dopo la morte del gran Poeta, e dopo che il Bertola s'era abboccato nel suo viaggio in Vienna col Signor Consiglier Martines, contiene qualche anecdoto, che riguarda il dippiù della sua vita, anche fuori delle sue poesie. Se poi intendete un esatto racconto de' suoi costumi, delle sue azioni, della maniera di pensare circa se stesso, e gli altri, dell'adempimento de' suoi doveri, delle vicende della sua fortuna, delle applicazioni, e del maggiore, o minor incontro delle sue opere, non esaminate in quanto al merito intrinseco, ma in quanto al successo, e tuttociò con quella necessaria distinzione cronologica, che giova a far vedere la progressione de' suoi studj, specialmente per l'influenza ch'ebbero sul gusto della nostra, e delle altre nazioni in rapporto alla poesia, e musica teatrale; vi dirò ingenuamente, che questa vita non c'è, nè ci può essere, se non dopo che il Signor Consiglier Martines avrà pubblicata la collezione intera di tutte le lettere del Cesareo Poeta, fonte unico, limpido, e sincero, donde si posson derivare le notizie necessarie all'impresa.

Già egli ne ha raccolte fino a due mila, come nella lettera de' 7. Aprile 1782. mi scrive sua sorella la Marianna: *Il mio fratello maggiore m'impone di rassegnerle l'ossequiosa servitù, oltre l'antica sua stima dovuta ad una persona così distinta nella repubblica letteraria. Egli ha già ricevuto l'indice delle lettere scritte dall'immortal Metastasio alla Signora su Principessa di Belmonte: la supplica ora di volergli favorir la nota delle lettere scritte a lei, acciocchè quanto prima possa aggiungerle alle altre, che fin ora ascendono quasi a due mila*. Avendo adempito al comando, ricevo da lui medesimo questa risposta in data de' 17. Novembre 1783.

1783. : *L'ambita opportunità di poter paleſare a V. S. Ill. la dovuta mia gratitudine per lo ſpontaneo incarico di avermi ſpedito i regiſtri di tante lettere del Vate immortale, che notabilmente accreſcono la raccolta da pubblicarſi, mi fa aſſumere le veci di mia ſorella nell'accuſare l'ultimo ſuo ſtimatiſſimo foglio diretto alla medeſima coll'anneſſa nota: dalla quale avendo io eſtratto quelle ſole lettere, che non eſiſtono nel mio regiſtro, mi prendo la libertà d'inviarlene la nota, e di pregarla di farle copiare, caſo che non voleſſe traſmettere gli originali, i quali io m'impegno di fedelmente reſtituirle ſubito, come ho oſſervato circa quelle lettere confidatemi dal Signor Principe di Belmonte.*

Mancavano nel regiſtro di Vienna cinquanta lettere delle dirette a Belmonte, e trentaſei delle dirette a me: io le mandai originali, e mi furono reſtituite con lettera de' 24. Aprile 1784. : *Dentro l'involte* (ſon parole della lettera) *ritroverà ella oltre le 36. lettere originali, una medaglia d'argento, la quale prego che accetti in dono, come coſa di mia invenzione; ed ho piacere, che generalmente approvato ſia il primo decente pubblico monumento, che può ſopravvivere a' ſecoli, e conſervare la memoria del Vate immortale: ond'è ben dovere, che un ſuo pari, tanto dal medeſimo amato, e con pubblici elogj pregiato, ne ſia poſſeſſore.*

La medaglia di belliſſimo conio contiene il buſto coll'iſcrizione *Petrus Metaſtaſius*, e nel roveſcio la cetera, la tibia, la corona di alloro, la maſchera teatrale, lo ſtile, e i libri, col contorno *Sophocli Italo Vindobonae*, e ſotto *Natus Romae MDCIIC. Obiit Vindobonae MDCCLXXXII.*

Ora dalle ſole lettere a me ſcritte dal 1769. fino alla ſua morte, che oltrepaſſan le ottanta, e da quelle, che dal 1749. ſin agli ultimi tempi ſcriſſe alla Principeſſa di Belmonte, giunte oltre il numero di 150, e da altre indirizzate a varj ſoggetti qui in Napoli, da me vedute, ho io ricavato tanto quanto non mi baſta a ſcrivere eſattamente la vita, ma baſta a farmi diſtinguere le ſviſte, e gli abbagli di

 colo-

coloro, che han tentato di scriverla poco esattamente finora. Se il Signor Rezer, che l'ha scritta in Tedesco, avesse avute presenti queste lettere, non avrebbe parlato così scarsamente de' primi anni del Metastasio in Roma, e in Napoli, delle vere cagioni della sua chiamata in Vienna, che più che ad altro debbesi alla cooperazione della Principessa di Belmonte D. Anna Francesca Pinelli de Sangro.

A questa gran Dama protettrice delle lettere, e de' letterati, e della schiera canora de' musici, e de' maestri, ammirata, amata, ed ossequiata da ogni ordine di persone fin nell'estrema sua età, come una prova incontrastabile a favor dello spirito, che non è soggetto agli urti del tempo distruggitore della fragile bellezza; a questa gran Dama appunto noi dobbiamo Metastasio, come quella, che l'accolse in Napoli, e lo produsse ancor giovinetto, e dopo un grande incomodo di petto contratto col cantar versi improvisi, gli vietò di più improvvisare, e lo mandò in Massa di Somma a curarsi, ed a respirar qualche tempo un'aria campestre. Ivi ristabilito egli scrisse la canzonetta, che comincia

Già riede Primavera
Col suo fiorito aspetto,

che mandò alla Dama sua protettrice: canzonetta, che nell'edizion di Parigi si dice, che siasi scritta in Roma nel 1719. data egualmente falsa, che l'altra attribuita alla canzonetta intitolata l' Està, che comincia

Or che niega i doni suoi
La stagion de' fiori amica,

che si reca come scritta in Roma nel 1724. quando egli era ritornato in Napoli in tal anno. Del resto siccome non ho notizie particolari di questa seconda canzonetta, così però esaminandola, e trovandola scritta con uno stile robusto e forte, e degno di star a fronte a quel di Orazio nelle sue migliori odi, la credo piuttosto dell'età del Temistocle, della Clemenza di Tito, che della Didone.

Metastasio nel 1720. si ritrovava in Napoli quando

do accadder le nozze della sua Protettrice col Principe di Belmonte D. Antonio Pignatelli, padre dell' attual Principe Maggiordomo Maggiore di S. M., e scrisse l'epitalamio, che comincia

Altri di Cadmo, e dell' offeso Atride,

in cui a dispetto d'una fiorita giovanile eloquenza, vi traluce una gravità, ed una grandezza degna del Tasso in alcune felicissime ottave.

La sorella intanto del Principe di Belmonte maritata al Conte di Althan in Vienna, ch'era in tanta grazia dell' Imperator Carlo VI., fu quella, che agl' impulsi della Principessa, si cooperò per la situazione del nostro Poeta in quella Corte: circostanza, che non fu sola, ma fu la principale, specialmente ove si consideri, che il solo merito, e la fama, molto più quando un giovane non l'abbia ancora stabilita per l'invidia de' suoi emoli oscurati, non basta ove non si tratta di soli applausi verbali, ma di gratificazioni reali, a cui nelle Corti si crede ciascuno d'aver tanto più dritto, quanto è più ignorante. Ei conservò sempre per la Contessa di Althan non meno, che per la Principessa di Belmonte una somma venerazione, e le sue lettere ne fan pienissima testimonianza.

Io, ch'ebbi l'onor di conoscere la Principessa nella sua ultima età, intesi varie volte raccontar da lei con tenerezza, e con trasporto le notizie attinenti al nostro poeta. Ella mi fece il prezioso dono del duetto della Semiramide, e delle due cantatine *Augurio di felicità*, e *Rispettosa tenerezza*, di carattere dell'autore, egualmente che la musica della canzonetta *Ecco quel fiero istante*. Ella mi comunicò tutto il suo carteggio, e mi permise, che mi copiassi dieci lettere intiere, e molti pezzi delle altre, che conteneano qualche notizia interessante. Quando il Principe, che conserva questo letterario tesoro, mi comandò di farne uno estratto per mandarle al Consiglier Martines, ebbi l'occasione di rileggerle tutte, e di conservarmene gli estratti, e le date, per poter ne' bisogni ricorrere al fonte.

 Non

Non ho potuto però sapere, come sransi smarrite tutte le lettere dal 1730, quando egli andò in Vienna, fino al 1749; non comprendendo il carteggio colla Principessa, che l'epoca di trenta anni, cioè dal 49. al 79.. Nè so se questa perdita sia reparabile col registro del Signor Martines. Questo registro non ha un'epoca antica. Il nostro Poeta pieno di moderazione non conservava le sue lettere, ch'ei scrivea tutte di suo pugno fino all'ultima età, non sapendosi figurare, che un giorno se ne sarebbe fatta raccolta. In tempi più a noi vicini si cominciò in sua casa dal Signor Martines, e da altri a farne conserva, specialmente di quelle, che contenevano argomenti interessanti, giacchè delle altre, che forse spediva a posta corrente, neppur c'era tempo di averne copie, pel qual motivo si son trovate mancanti nel registro trentasei delle mie, e quaranta di quelle di Belmonte. Di ciò ho io una prova irrefragabile, che vi comunicherò. Fra le lettere scritte alla Principessa nel 1749. non era certamente da trascurarsi quella che descrive il principio dell'inverno anticipatamente sopravvenuto in Moravia con colori poetici, e con una eloquenza sorprendente. Io ne restai scosso, e me n'estrassi una copia, ch'è la seguente: *Il veneratissimo foglio di V. E. de' 22. Settembre è venuto a trovarmi in Moravia, dove in aria bellicosa vado esercitando la pazienza de' fagiani, e delle lepri, delle quali per altro non iscemerà molto per colpa mia l'abbondanza, essendo infinitamente minori le stragi, che le minacce. Abbiamo avuto finora e quì, e in Frain la più ridente stagione, che potesse desiderarsi: ma da quattro giorni in quà è comparso inaspettatamente l'inverno Teutonico con tutto il suo magnifico treno: e senza aver mandato innanzi il minimo precursor del suo arrivo. Tutto è ricoperto di neve. Il fiume non che i laghi, ed i stagni, si sono in un tratto saldissimamente gelati, ed una sottilissima auretta spirante da' sette gelidi trioni ci rende i suoi omaggi fin dentro alle nostre più interne e custodite camere, nelle quali ci siamo fortificati. Con tutto questo improvviso, e stravagantissimo*

cam-

cambiamento della natura, io che non era nato per la strepitosa magnificenza delle Corti, ma per l'oziosa più tosto tranquillità d'Arcadia, ritrovo qui tuttavia a dispetto degli allettamenti cittadini, moltissimo di che compiacermi. Mi diletta quell'uniforme candore, che per sì gran tratto di terreno io mi veggo d'intorno: mi piace quel concorde silenzio di tutti i viventi: mi trattiene quell'andar ricercando cogli occhi le conosciute vie, gli alberi, i campi, i cespugli, i tugurj pastorali, e tutti que' noti oggetti, de' quali la caduta neve ha cambiato affatto il colorito, ma conservato rispettosamente il disegno. Considero con sentimento di gratitudine, che quell'amico bosco, che mi difendeva poco anzi coll'ombra da' fervidi raggi del Sole, or mi somministra materia, onde premunirmi contro l'indiscretezza della fredda stagione. Insulto con diletto all'inverno, ch'io veggo, ma non provo nella costante primavera del nostro tepido albergo: Ma quello, di che per impulso d'amor proprio io più sensibilmente mi compiaccio, è l'andarmi convincendo, che al pari delle altre stagioni abbia l'inverno ancora i suoi comodi, le sue bellezze, e i suoi vantaggi.

Tornando in Vienna (che sarà ben presto) riprenderò fra le mani la mia Poetica, per vedere se l'ho lasciata in istato di mostrarsi, o se ha bisogno di nuove carezze

La Sig. Contessa di Althan, che ha veramente ritratto quest'anno sensibil vantaggio della sua villeggiatura teneramente l'abbraccia.

La supplico d'assicurar del mio rispetto il Signor Principe, e il Signor Marchese, ed a credermi con tutto ossequio. Joslowitz 23. Ottobre 1749.

E pure questa lettera fu da lui scritta estemporaneamente, e non glie ne restò copia, come si ricava da un'altra sua lettera de' 31. Gennaro del 1750., in cui scrive così: *Le approvazioni di V. E. alla mia lettera scrittale da Moravia sull'arrivo dell'inverno, hanno invogliata la Sig. Contessa d'Althan di vederla. Io non posso ubbidirla, se vostra Ecc. non ordina a qualche suo domestico di farmene una copia, ed inviargliela la prima volta, che mi onorerà di sue lettere.* Ed in fatti l'altra de' 21. Marzo dello stesso anno principia così:

sì: *Comincio dal rendere vivissime grazie all' E. V. della copia della mia lettera di Joslovvitz, che ricevo col suo venerato foglio de' 24. Febraro &c.*

Or il Sig. Rezer, non provveduto di questi ajuti, niente parla di tali interessanti notizie, contento di dirci, che il padre del Metastasio era di Assisi, e ch'ei nacque in Roma. Di minore scusa è degno per aver perduto il punto più bello di veduta del bel cuore del Cesareo Poeta, nel rinunciare generosamente l'eredità della Romanina, che giungea presso a 30 mila scudi; ritrovandosi pubblicate le sue lettere al marito della Romanina, ed al suo fratello Leopoldo. Poco è poi esatto nell'assicurarci, che la Didone fu rappresentata la prima volta in Napoli nel 1727. con eguale sbaglio a quello preso dal celebre Abate Cordara nel suo bell'Elogio, che in diversa data, ma anche falsa, situa la prima rappresentazione di tal dramma in Roma nel 1729., quando fu in Napoli nel 1724., come io ho ricavato dalle lettere, ed ho dimostrato nella vita del Jommelli.

Queste lettere se si fossero osservate dal dotto Fabroni, l'avrebbero reso un poco più accurato nell'altro suo elogio, in cui non avrebbe detto, che Metastasio andò sotto la guida di Caroprese in Cotrone, cioè in una città della Calabria ultra sul Lido Jonio, quando egli andò nella Scalea Città della Calabria citra sul Mar Tirreno.

Si sarà forse ingannato da un capitolo di una lunga lettera de' 29. Maggio 1769. a me scritta, e da me pubblicata, in cui si dice: *Mi ha quanto doveva obbligato l' amico e confidente racconto delle sue passate, e presenti vicende, e non so lodare abbastanza la savia risoluzione d' impiegare i suoi distinti talenti a più fruttifere, e per lei non meno gloriose applicazioni. Io ne preveggo i solleciti e luminosi progressi, e prendo già parte nei medesimi, e come giusto conoscitore del raro suo merito, e quasi come suo nazionale. Non si scandalizzi a questa mia pretenzione: ha essa i suoi fondamenti: Non era straniero per lei il mio benefico non so se più padre, o maestro, che con sudore, meritevole di*

frutti

frutti più degni di lui, ha procurato arricchirmi delle greche, delle latine lettere, e della Romana Giurisprudenza: non lo era il celebre di lui cugino Gregorio Caroprese, a cui egli mi consegnò fanciullo, per compir sotto la sua disciplina tutto il corso Filosofico: e col quale abitai in Calabria tutto il tempo, che fu creduto necessario al disegno. Dee pur valermi qualche cosa l'aver corso dalle paterne sponde del Tevere fino alla Magna Grecia, ed aver gustati i primi allettamenti delle scientifiche cognizioni vicino alle rinomate sorgenti dell'Italica setta.

La setta Italica avrà mosso il Fabroni a pensare a Cotrone: ma s'egli avesse osservata l'altra lettera del primo Aprile 1786. da me pubblicata nel Tomo VIII. dell'Edizion di Padova, e nell'Edizion di Torino dopo la Dissertazione dei Tragici Greci, sarebbe venuto in cognizione della verità. In essa lettera per risposta a quel che io gli aveva scritto, che nel mio viaggio per Calabria m'era trattenuto una notte nella Scalea appunto nella casa, ove era fama, che egli avesse abitato, mi dà le seguenti notizie.

Oh! di quante care e ridenti idee, amatissimo mio Signor D. Saverio, mi avete risvegliata la mia reminiscenza, facendomi riandar col pensiero il felice tempo, che fra la puerizia, e l'adolescenza ho nella Magna Grecia non meno utilmente, che lietamente passato! Ho riveduti come presenti tutti quegli oggetti, che tanto colà allora mi dilettarono. Ho abitata di bel nuovo la cameretta, dove il prossimo fiotto marino lusingò per molti mesi soavemente i miei sonni: ho scorse in barca con la fantasia le spiagge vicine alla Scalea: mi son tornati in mente i nomi, e gli aspetti di Cirella, di Belvedere, del Cetraro, e di Paola: ho sentita di nuovo la venerata voce dell'insigne Filosofo Gregorio Caroprese, che adattandosi, per instruirmi, alla mia debole età, mi conducea quasi per mano fra i vortici dell'allora regnante ingegnoso Renato, di cui era egli acerrimo assertore, ed allettava la fanciullesca mia curiosità, or dimostrandomi colla cera, quasi per giuoco come si formino fra i glo-

globetti le particelle striate : or trattenendomi in ammirazione colle incantatrici esperienze della dottrica. Parmi ancora di rivederlo, affannato a persuadermi, che un suo cagnolino non fosse che un orologio : e che la trina d mensione sia definizione sufficiente dei corpi solidi : e lo veggo ancor ridere, quando dopo avermi per lungo tempo tenuto immerso in una tetra meditazione, facendomi dubitar di ogni cosa, s'accorse, che io respirai a quel suo cogito; ergo sum, *argomento invincibile di una certezza, che io disperava di mai più ritrovare.*

Alla qual lettera io vi apposi la seguente nota: *Caropreſe era cugino di Giovan Vincenzo Gravina Maestro del Metastasio: andarono per interessi di loro casa da Roma in Calabria : vi condussero il giovinetto Metastasio : Gravina dovè ritirarsi subito : Caroprese restò qualche tempo, e trattenne seco il Metastasio, finchè ritornarono in Roma.*

Ripigliamo il Fabroni. Egli arricchendo di note l'elogio del Perrelli, scritto dal Signor Pignotti, elegante autore delle feliciſſime favole, reca come originale un epigramma del Perrelli, che comincia *Nuncia Persephones*, e come traduzione del Metastasio quello che comincia *O della Dea d' Averno*; ma l' Epigramma è una Greca iscrizione ritrovata in Napoli l'anno 1757., e trasportata in latino, e interpetrata da due dottiſſimi Professori della nostra Università, Ignarra, e Martorelli, e mandata al Metastasio dal Conte di Firmian allora Cesareo Ministro in questa Corte, meritò di essere da lui tradotta, e si trova ora stampata nell' edizion di Parigi, e di Napoli, meglio corretta, che nel luogo citato dal Fabroni, ove si legge in fine:

Oh! se d' ognun che nasce,
La matura vendemia a te si serba,
Pluto crudel, perchè la cogli in erba?

Ma dee leggersi:

Ah, se di ciò che nasce
La matura vendemia a te si serba,
Pluto crudel! perchè la cogli acerba?

Certamente poi, se il Fabroni avesse vedute le lette-

lettere Metastasiane, non avrebbe scritto, che il Poeta da Carlo VI. ebbe *una Percettoria, sorta di Beneficio, che per esser egli cherico potè facilmente ottenere, ma per esser posta nel Regno di Napoli, nelle vicende di questo non potè lungamente conservare.*

La Percettoria non è Beneficio Ecclesiastico: i Percettori, o sieno Tesorieri, son quelli, che esigono le collette fiscali da' Comuni delle Provincie, e le rimettono al Tribunale del Real Patrimonio, o sia alla Camera de' conti. Questi officj erano della classe degl' impieghi vendibili, e Carlo VI. essendo vacata la Percettoria della Provincia di Cosenza, o sia della Calabria citra, la diede al Metastasio, da cui fu affittata per 350. zecchini. Colla venuta delle Armi Spagnuole, furono sospesi tutti gl' impieghi, come egualmente tutte le alienazioni, che erano seguite in quell' ultimo anno, e per conseguenza perdè Metastasio la Percettoria, che di fresco aveva avuta. Credè Metastasio di sperimentare le sue ragioni in giustizia, per molte circostanze particolari, e a coadjuvarle, dopo la pace, fece interporre a suo favore i più caldi uffici presso la Corte di Napoli, dalla Corte di Vienna, da quella di Sassonia, e da quella di Spagna; ma il timore di turbare il sistema generale arrestò qualunque beneficenza del Sovrano. La Principessa di Belmonte propose al Metastasio di rinunciare alla petizione di giustizia, e di domandar per grazia in compenso una pensione Ecclesiastica; di che parlatone al Ministro, avea trovato delle ottime speranze. Metastasio con lettera de' 31. Gennaro 1750. risponde: *L' espediente, che V.E. suggerisce, è ottimo; ma sa Dio, anche accettato, quando verrebbe a maturazione. Chi non vuol fare, ed acquista tempo, ha mezza guadagnata la lite. Io ho dolorosa esperienza di queste beneficenze future. Quando tutto fosse superato, si griderà, che io son forestiere, e bisognerà un nuovo maneggio.*

Su di questo affare è degno di trascriversi quel che in data dei 21. Marzo dello stesso anno replicò alla medesima Principessa; tanto più che c' istruisce della muta-

mutazione del suo nome. *Quando V. E. si degnò suggerirmi l'espediente delle pensioni Ecclesiastiche, io ne diedi un cenno all'amico in Ispagna, e non vi pensai più; nè egli mi rispose su questo articolo, onde mi è giunto assai nuovo, quando nello stesso ordinario e da V. E., e da lui sono stato informato del viaggio, che ha fatto l'affare, senza che io lo sapessi incamminato. Mi piace la nobile maniera, che usa l'amico più prodigo di effetti, che di promesse: ma dubito, che non essendo stato nè concepito, nè veduto da me il memoriale, di cui V. E. ha avuta notizia, possa esser mancante d'una circostanza troppo necessaria. Il cognome accademico Metastasio, nel quale trasformò fin quasi dalla mia infanzia l'Abate Gravina il paterno mio cognome Trapassi, ha preso tal corso, che ormai non sarebbe possibile, che io mi facessi conoscere per altro nome: a tal segno ch'io non posso più ometterlo in qualunque atto anche giuridico. Egli basta solo nelle cose letterarie, ed in qualunque officio, o corrispondenza del commercio civile: ma quando si tratta di atti, che possono aver relazione con Tribunali, con Cancellaria, o che so io, deve essere preceduto dal cognome paterno, per evitare le cavillazioni.*

In data poi de' 31. Marzo la prega d'interporsi presso la Regina, *a cui so che non sono ignoti il mio nome, e gli scritti miei. Il gran premio dei Monarchi è la fama delle azioni loro gloriose: e quella, che generosamente mi rendesse l'unico frutto de' poveri miei sudori, da pochi sarebbe certamente ignorata. Quando Alessandro distrusse la Città di Tebe, lasciò intatta la sola casa di Pindaro: l'esempio è ben degno della imitazione d'un gran Principe, ancorchè il paragone zoppichi troppo dal canto mio.* In questa lettera egli acclude una memoria in sostegno di sue ragioni, ch'io mi trascrissi, e ve la comunico, perchè interessante. *L'anno che precedè all'ingresso dell'arme Spagnuole nel Regno di Napoli, l'Imperator Carlo VI. (in compenso d'una parte di soldo convenuta, e non pagata) concesse all'Abate Metastasio la Percettoria di Cosenza: della quale fu egli poco dopo spogliato da' nuovi Possessori di quel Regno: onde perdè l'ufficio, ed ottocento e più ducati di spedizioni.*

Ora

Ora che la conclusa ed eseguita pace rende finalmente all' Europa la sospirata tranquillità, fa l' Abate Metastasio umilissima istanza d' esser rimesso in possesso della Percettoria suddetta, con la solida ragione di averla egli ottenuta da un Principe, che nel tempo, che a lui la concesse, era riconosciuto per legittimo padrone del Regno di Napoli, con tre solenni trattati da' presenti possessori medesimi: e con l' altra di non aver potuto per alcuna via meritare il supplicante un così severo castigo: quando non se gli attribuisca a delitto l' essersi trovato in servizio dell' Imperator Carlo VI. nel tempo delle passate turbolenze: servizio per altro ch' egli ha prestato non già in campagna, o in gabinetto; ma in un innocente mestiere, che per consenso di tutt' i secoli, non si è mai risentito delle dissensioni de' Grandi.

La benefica clemenza del Re delle due Sicilie potrebbe per avventura esser trattenuta dal riguardo di non dare un tal esempio: Ma in primo luogo è da considerarsi, che altri uffici di questa specie si sono restituiti in Napoli dal presente dominio a chiunque ha potuto provare di possederli titulo oneroso *: e che se la mercede delle fatiche altrui, non si vuol contar per denaro, non rimane di che sussistere a chi non ha altro capitale, che le proprie fatiche.*

E quando finalmente questa giustissima riflessione non paresse bastante ad evitar l' esempio; potrebbe facilmente evitarsi, o con una nuova figurata compra, o con una nuova effettiva grazia degna della grandezza del Sovrano, da cui l' implora chi perderebbe nella Percettoria suddetta il picciolo, ma intiero frutto di tanti e tanti suoi sfortunati sudori.

Intanto vennero le premure della Regina di Spagna, che per mezzo del Marchese Ensenada scrisse al Duca di Losada, affine di conferirsi al nostro Poeta la pensione Ecclesiastica: ma quel Ministro medesimo, che alla Principessa di Belmonte consigliò di far tentare questa via, quando si vide alle strette, disse, che era meglio insistere per la Percettoria; di che se ne lagnò il Poeta in una lettera de' 26. Aprile 1751., la quale siccome me la ritrovo trascritta,

ſcritta, ve la comunico, perchè piena delle ſolite grazie, anche in rapporto al noſtro dialetto Napoletano, di cui egli era molto vago. -- *Eccellenza -- Dopo avere ſcritto l'ordinario ſcorſo a V. E., mi pervenne lettera dell'amico di Madrid con copia di una riſpoſta di coteſto Signor Duca di Loſada al Marcheſe Enſenada, che per ordine della Maeſtà della Regina delle Spagne ha replicate le iſtanze a mio favore per la richieſta penſione Eccleſiaſtica. Termina la riſpoſta con queſto periodo*: S.M. me ha mandado decir a V. M., que no obſtante no averſe concedido niguna penſion des de que por Metaſtaſio ſe interpuſo eila ſolicitad, procurara S. M. guſcar el modo de que quede la Reyna luego obſequiada en eſſo.

Ho creduto neceſſario avvertirne l'Eccellenza voſtra come mia unica fautrice costì, affinchè ritragga quel profitto a mio favore da queſto nuovo Sovrano impulſo, che le circoſtanze di queſta Corte, e ſue le permettono. Particolarmente per evitare al poſſibile un inconveniente, ch'io temo che poſſa eſſere frappoſto alla concluſione del mio affare, da chi o per naturale irreſolutezza, o per altre ragioni abbia intereſſe di valerſi di qualunque metafiſico motivo, per differirmi gli effetti della beneficenza di coteſto Sovrano. Eccole le ragioni del mio timore. Coteſto Signor Principe Eſtheraſi di commiſſione della ſua Sovrana fa iſtanza costì, perchè ſiano reſi i beni confiſcati in coteſto Regno a coloro, che ſono rimaſti nel noſtro partito nel tempo della guerra. Ora il noſtro Cavalier Naſelli, che ha ſempre moſtrato d'intereſſarſi per me, tornando di Berlino, di proprio moto mi ha detto, che prima di parlare del mio affare, converrà veder l'eſito delle iſtanze del Signor Principe Eſtheraſi: forſe egli avrà avuto di Napoli queſta riſpoſta alle ſue ſollecitudini per me. Or vede l'E.V. che ſe valeſſe queſta maſſima, ſarebbero deluſe le mie ſperanze. In primo luogo io non vedo apparenza, nè la vede certamente chi vorrebbe rimettere la mia proviſta ad un tempo così lontano ed incerto, che il maneggio del Signor Principe Eſtheraſi ſi termini a noſtro pieno vantaggio: Onde queſto preteſto non renderebbe ſolamente tardi, ma affatto inutili gl'influſſi della mia Real Protettrice. In ſecondo luogo le premure della Maeſtà della Regi-

Regina delle Spagne per una pensione ecclesiastica a mio favore non hanno, nè possono avere alcuna relazione colla confiscata Percettoria, poichè i beni Ecclesiastici non possono essere nè mercè, nè prezzo di cosa alcuna. Onde non dipende affatto dalla sorte del maneggio introdotto la grazia separatissima, e di distintissima natura, che la mia Real Protettrice intende procurarmi da cotesto Sovrano: il quale secondo il tenor della risposta, che accludo, è del medesimo generoso sentimento, e non di quello del nostro Cavalier Nasclli: E finalmente V. E. può assicurar chicchessia, che io non cercò se non il mezzo di evitar l'indigenza; e che trovato per una strada, non penserò avvalermi dell'altra. Quel luego *della risposta di Napoli mi assicura, che la risposta è sincera nel suo fonte; ma temo, che possa intorbidarsi in qualche canale, ed in tanta distanza non posso distinguere quale sia il pericoloso. Se paresse a V. E. di valersi del medesimo, di cui si vale la Corte di Spagna, cioè del Signor Duca di Losada, io lo crederei il meno dubbioso, come già persuaso dal suo corrispondente. Nulladimeno mi rimetto alla sua parziale ed esperimentata prudenza. Consideri V. E. che avendo io trovata finora chiusa la strada di giustizia, ora mi si vorrebbe far vedere aperta solo per distornarmi da quella di grazia, nella quale mi veggo inoltrato. Questo sarebbe un rimetter il mio affare ad Calendas Graecas, secondo il metodo di un certo Maestro di lingue, di cui mi fu raccontato molti anni sono in Napoli la piacevole disinvoltura. Si obbligò costui con solenne contratto ad insegnare fra dieci anni la nostra favella ad uno di quelli animaletti orecchiuti dilettanti di musica particolarmente nel Maggio. Ripreso acerbamente da un amico, come temerario ed imprudente; e richiesto del partito, a cui si appiglierebbe, quando, scorsi i dieci anni, si esigesse da lui l'effetto dell' impertinente promessa.* Oh gioja mia, e commo si Ciuccio (*rispose il Maestro all' amico*), e no mmide ca ntramente ha da morì l'asseno, o l'asenaro? *Ma tutto questo spauracchio spero che non abbia fondamento, e che non sia se non uno de' soliti mezzi termini ministeriali per calmare il fervore de' pretendenti, e rispondere qualche cosa senza informarsi della materia.*

Scrissi tempo fa una cantatina capricciosa destinata a non

uscir dalle mie mani. Ora senza che io sappia per qual via, sento che alcuno me l' abbia rubata. Non mi ricordo di averla mandata a V. E., e sarei inconsolabile, se altri mi usurpasse il merito di questo ben anche poco considerabile tributo. Glie l' accludo per cautela, nell' atto di supplicarla de' miei soliti rispetti in casa, e facendole umilissima riverenza mi dico. Vienna 26. Aprile 1751.

In un' altra lettera de' 9. Agosto, credendo vicina la grazia per i nuovi impulsi venuti da Spagna, scrive pregando la Dama d' incaricarne qualche suo dipendente, *a cui*, soggiunge, *manderò procura espressa, purchè io ne abbia una minuta da Napoli; poichè non essendo il mio affare nè lite, nè contratto, quì non sanno concepirla, e dicono, che per pregare, e sollecitare per me basta la commessione. Intanto io dichiaro, e costituisco mio Procuratore a sollecitar la concessione della pensione ecclesiastica, che io pretendo in Napoli, ed a fare le necessarie spedizioni, quando si ottenga quella, qualunque persona che sarà nominata dalla Eccellentiss. Signora Principessa di Belmonte, in cui rimetto, a riguardo di questa scelta, tutta la piena mia facoltà.*

Nulla per altro si ottenne, e dopo molte lusinghe le speranze andarono in fumo. La Principessa lo consigliò di venire in Napoli, ed egli si era quasi disposto. Ecco come ei si spiega in una lettera de' 31. Gennaro 1750. *Se io non istessi ben sulle mie, il venerato foglio di V. E. del 6. del cadente, farebbe trionfare i miei flati ippocondriaci. L' ostinazione dell' incomodo suo catarro mi richiama a riflettere sulla pertinacia de' miei cantheretti. Questa riflessione mi fa osservare, che sono esenti da queste gabelle dell' Umanità tante persone, che non avendo altro merito, sarebbe ben fatto, che avessero almen quello d' essere compatite. Questa osservazione m' invoglia ad esaminar la capricciosa (in apparenza) e sproporzionata distribuzione de' beni, e de' mali: Quest' esame m' impegna in uno spinoso ginepreto, in cui m' affanno inutilmente a cercar la via d' accordare al raziocinio umano i decreti della Provvidenza: Questa inutile ricerca in vece d' introdurmi in un buon cammino, là mi presenta una montagna insormontabile, quà mi apre un orribile pre-*

precipizio, or mi fa incontrare con una bestemmia, or mi fa urtare in una eresia; onde io stanco, e confuso mi spavento, dispero, e più ignorante di prima corro a salvarmi in Parnaso. Sì Signora, la Metafisica non fa per i melanconici: è assai miglior dottrina il non pretendere di sapere quello, che non si può. Strappar da questa vita tutto il dolce, che la buona morale non ci contende: mandar giù senza masticarlo tutto l'amaro, che non può evitarsi: servirsi per propria istruzione del passato, approfittarsi del presente, e sperar bene del futuro. A tenore di queste comode regolette, io spero che V. E. a quest'ora sarà perfettamente ristabilita: che i miei cancherini saranno più discreti di quello, che sono oggi: e che io potrò venire a godere i frutti delle sue generose offerte in cotesto dolcissimo clima, dove mi prometto i più visibili vantaggi, non già da quelli ch' Ella mi propone, ma dai bagni di aria, e di lingua Italiana, de' quali abbisognano i miei polmoni, e le povere mie orecchie maltrattate per tanti anni dalle asprezze di questo rigido clima, e di questo irsuto idioma.

Con altra lettera de' 15. Aprile confessa di non averne dismesso il pensiero, ma d'incontrar molte difficoltà: *S'inganna moltissimo l'E. V. se crede, che vi sia bisogno d'impegnar molta rettorica per invogliarmi al viaggio di Napoli. Se bastasse l'averne voglia, non avrebbe ella avuto il tempo di propormelo: Per farlo saviamente, conviene accordare molti pifferi: e mentre se ne rassetta uno, se ne scompongono quattro: v'è una età, nella quale è piacere l'incomodo: ve n'è un'altra, in cui si compra volentieri con l'incomodo qualche piacere; e v'è finalmente quella, in cui non si cura il piacere, che deve costare un incomodo. V. E. già grida: già mi tratta di poltrone: pazienza. Io non ho detto già di volermi contar nella terza classe: ma convien, ch' io confessi, che mi sento molto disposto ad incamminarmi a quella volta. Resisto tuttavia quanto posso, ma l'efficacia del nostro meccanismo ha una diabolica forza. Gl' interessi miei mi obbligherebbero a determinarmi, quando dovessi render grazie: ma per sollecitarle io non sono al caso: ho troppo cattiva opinione della mia abilità a persuader*

certe

certe cose, antorchè ragionevoli, e dimostrative. Con tutto questo l' assicuro, che penso moltissimo a questo viaggio: che spesso mi vado figurando le circostanze, e che me ne vaglio come d' uno specifico sicuro contro gli accessi de' miei flati ippocondriaci.

Replica le stesse riflessioni in una lettera de' 18. Maggio: *Il mio ritegno nel secondare le sue persuasioni al viaggio di Napoli, prova assai bene la mia poco invidiabile situazione, non già l' inefficacia di quelle: l' oggetto su cui operano le persuasioni è l' animo, e non il corpo: onde nè Demostene, nè Cicerone persuaderanno ad un campanile, che cangi sito. Se bastasse l' animo persuaso, sarebbe l' E. V. già stanca della mia vicinanza: ma il nostro morale è così intralciato col fisico, che non può determinarci, se non s' accorda con questo. Io l' assicuro intanto, che desidero ardentemente al pari di V. E., e con ragioni più violenti questo viaggio: che ci penso molto, che (senza una disapprovazione di quella non troppo scrupolosa prudenza, che dee pure servir di misura alle nostre risoluzioni) io procurerò di porlo ad effetto.*

Ugualmente si protesta nella lettera de' 29. Giugno, *che viaggi di questa sorte non si fanno di sola volontà: che le poste son molte: ch' io non sono più ne' miei bei giorni: che non è più per me il correr la terra all' uso degli antichi eroi: che ho pur quì qualche affare, a cui convien lasciare un supplimento della mia presenza: ch' io non son tutto mio; e che finalmente queste, ed altre circostanze sono quei maledetti pifferi, che anno bisogno di cura per accordarli, e che se io non giungo a poterlo fare, come desidero, e procuro, son più degno di compatimento, che di rimprovero. Sarebbe bella, che V. E. si sdegnasse meco perchè io sono sfortunato.*

Questo pensiero continuò fino all' anno 1757., giacchè a' 24. Maggio 1755. scrisse, *che non aveva bisogno di nuovi stimoli per desiderare il viaggio di Napoli: poche vicende della vita potrei augurarmi, delle quali tanto mi rallegrassi. Io lo desidero, io lo voglio, e sarei inconsolabile se perdessi la speranza di* con-

conseguirlo . Il non potermi però approfittare per ora di un così sincero, generoso, e cordiale invito, qual' è quello di V. E., è una disgrazia, non un delitto.

Ed a' 29. Decembre 1757. raccontando l'abboccamento tenuto col Maestro di Cappella Mancini giunto da Napoli a Vienna: *mi sono*, ei dice, *nei lunghi ragionamenti con lui trasportato coll' animo in Napoli, ed ho gustato intanto almeno in idea il contento, che da tanti anni sospiro, e di cui, a dispetto degli ostacoli della mia presente situazione, non voglio in conto alcuno abbandonar la speranza.*

D'allora in poi non si parla più di tal mossa, anche perchè andarono crescendo gl' incomodi di sua salute. In una lettera de' 10. Maggio 49. ei dice, *è verissimo, che nella scorsa estate trovandomi meno tormentato di stomaco, e di testa da quello incomodissimo stiramento di nervi, che da cinque in sei anni in quà mi perseguitano, terminai il mio Attilio Regolo: Ma io non ne son padrone. Il Principe Elettorale di Sassonia ha desiderato leggerlo, e l' Augustissima Padrona mi à permesso di comunicarlo a lui: finora la mia facoltà non si stende più oltre.*

Quest' incomodi furono un residuo di una penosa infermità da lui sofferta nel 1741. con pericolo sì grave, che si sparse la notizia, che fosse morto. Nell' incertezza l'Ab. Alberti ritrovandosi in Bologna stimò di scrivere a dirittura a Metastasio, volendo saper da lui se fosse morto, o vivo. Fu lepidissima la risposta dell' Ab. Metastasio, di cui ne conservo copia favoritami dalla stessa Dama: *Viva il mio officiosissimo Alberti, che sulle tracce di Ercole, e di Teseo, non ricusa per l' amici di aver commercio con l' altro mondo. Sulla voce, che io avessi fatto l' ultimo viaggio per i Campi Elisi, egli è andato a cercarmi con una sua lettera, sollecito di saperne il vero da me medesimo.*

Per questa volta ho il piacere di ringraziarla da Vienna, ma se mi fossi trovato in quelle remote regioni, non so se mi sarebbe riuscito di rinvenire il benevolo portatore della mia rispo a. Intanto dopo una pro-

va così evidente, io sono a buon conto sicuro, che tutto potrà togliermi la Parca inesorabile, fuorchè l'onore del suo carteggio, e con la stima, e riconoscenza, che corrisponde a così lusinghiera sicurezza, sinceramente mi dico.

In tutte le lettere si lagna di quei cronici incomodi, che dopo tal malattia lo tennero esercitato. A 3. Dicembre 1750. ei si lamentava così: *I miei capricciosi affetti isterici, che non saprei come altrimenti nominarli, all'arrivo della fredda stagione si sono rinvigoriti troppo più del mio bisogno. Gli acidi, i flati, gli stiramenti, e mille altre barbare nazioni, delle quali ignoro i nomi, e l'origine, ànno congiurato insieme contro la mia pazienza.*

In un'altra fa le stesse querele con maggior vivacità: *Non mi parla V. E. della sua salute, ond'io mi lusingo, che non abbia avuti incomodi motivi di ricordarsene, e desidero col più vivo, e col più sincero dell'animo, che possa metterla lungamente in oblivione, per la cagione medesima, che a me non riesce. Un pertinace acido invincibile, ch'io sento nel mio stomaco, è cagione, o compagno di crudelissimi stiramenti di nervi nello stomaco istesso, e nella testa, con l'incomodo carteggio di flati, di languori, di tumulti nelle viscere da due anni in quà m'assedia di maniera, che non trovo via di risorgere. Il sonno, e l'appetito, che ho per fortuna conservato, sono gli alleati, coi quali sostengo questa pertinace guerra senza lasciarmi opprimere. Ed il bello dell'affare si è, che nell'apparenza esteriore pare per lo più, ch'io goda una perfetta salute, così a riguardo del colore, che dall'abito di corpo non dimagrato, come fra tanti, e così continui tormenti dovrebbe pur essere: chi sa? forse alla buona stagione si avanzerà qualche altro passo: ed io son contento del tolerabile.*

Nelle mie lettere ancora continuamente si lagna degli stessi malanni. Comincia quella de' 18. Dicembre 1773.: *Gli enormi stiramenti di nervi particolarmente della testa, e le altre mie affezioni ipocondriache, che in questo fondo dell'anno insoffribilmente im-*

imperversano, e mi defraudano di ogni attività a qualunque benchè leggiera applicazione non anno potuto moderare la mia attività di legger subito la sua dottissima dissertazione della Filosofia della Musica, e ne ho ritratto un ardente desiderio di leggerla di bel nuovo, che appagherò più volte, quando mi costerà sforzo meno eroico l'appagarlo.

Non è meraviglia poi, se mi trattengo qualche poco su di queste malattie. Voi sapete, che a me dall'anno scorso in quà accadde lo stesso, e giova veder gli esempj degli altri, specialmente quando sono esempj consolanti, come questo del Metastasio, che a dispetto di tutti questi incomodi visse 84. anni, ed a riserba di quelle ore infelici, quando i nervi sono attaccati, ha passati i suoi anni sempre floridi e verdi, conservando un' ilarità di spirito non corrispondente all'ipocondria, che dominava nel suo corpo.

Nell'1749. anno, in cui abbiam veduto, che si lagnava ben sovente delle affezioni ipocondriache, ci dà una prova della sua ilarità in due eloquentissime lettere, che descrivono il tremuoto accaduto in Germania, ed il duello del Caffarelli. Nella prima in data de' 18. Giugno comincia la descrizione del serio avvenimento con questa lepidezza: *Lunedì dell'antecedente settimana, tre ore innanzi il mezzodì abbiam quì goduta l'inaspettata visita di un terremoto, animale quasi affatto sconosciuto in queste regioni. Non fu certamente leggiero, poichè non vi è pressochè veruno che non l'abbia sentito, e se non ha cagionato danno nella città, ne ha prodotti ne' contorni, fra' quali il più degno di osservazione è l'improvvisa scaturiggine di un' acqua incognita, che ha inondato considerabil tratto di terreno. Non è stato di consenso, perchè il moto non era ondeggiamento, ma impeto retto di sotto in su. E non è stato, ma preceduto, e seguito da altre scosse, assai per altro meno violente. Crederà V. E. che noi siamo pieni di terrore; sì perchè la cosa per se stessa lo merita, ovunque succeda, essendo uno degli scherzi meno piacevoli della natura; come perchè succeduta in paese non assuefatto a so-*

e somiglianti gentilezze, par che debba regolarmente ragionando portar seco, oltre il solito spavento tutti i sintomi d'una terribile sorpresa. Crederà popolate le nostre chiese, deserti i nostri teatri, oziosi i musici, affacendati i predicatori, noi ravvolti fra la cenere, ed i cilicj, e si rappresenterà in somma l'aspetto di Vienna somigliante a quello di Ninive penitente. Or vegga V. E. quanto si può talvolta ottimamente ragionando pessimamente concludere. Nulla è avvenuto di tutto questo. Mai non sono stati più frequentati i teatri, mai più sereni questi abitanti, mai queste assemblee più ridenti. Abbiam parlato a dir vero per un pajo di giorni dell'accidente inaspettato: ma nulla dippiù commossi di quello che si suol essere all'arrivo di un rinoceronte, di un elefante, o di qualche altro animale pellegrino. Nell'atto che io scrivo, non vi è più chi ne parli: ed il passaggio di Mademoiselle Tagliavini ballerina, che si è quà mostrata ritornando d'Italia in Sassonia, ha subito usurpate ne' nostri discorsi tutte le ragioni del terremoto. Argomenti l'E. V. da questo sincerissimo racconto, quanto più delle loro sieno tranquille le nostre coscienze: e come quì la benigna natura provveda senza lor fatica gli abitanti di quella superiorità alla violenza delle passioni, che così s'ammira come il più tardo, e più sudato frutto d'una lungamente esercitata filosofia. Nè creda, che un tale eroismo rimanga fra i soli Tedeschi: questo clima ospitale comunica i suoi vantaggi anche agli stranieri: ò osservato in questa occasione la fermezza medesima in tutti gl'Italiani, che quì dimorano: Tanto è vero, che il timore è uno de' morbi attaccaticci dell'animo, come lo sono fra quelli del corpo il vajuolo, e le petecchie.

Nella seconda in data de' 5. Luglio, si legge un'altra graziosissima descrizione. *In contraccambio delle novelle armoniche, che si compiace l'E. V. comunicarmi del nostro amabile Monticelli, io gliene renderò una bellicosa di questo valoroso Caffarello, che con pubblica ammirazione ha dimostrato pochi giorni sono, non esser egli meno atto agli studj di Marte, che a quelli d'Apollo. Io non fui presente per mia sventura al fatto d'arme: ma la relazione la più concorde è la seguente. Il poeta di questo*

sto Teatro è un Milanese di molto onesti natali, giovane vivace, inconsiderato, tanto adorator del bel sesso, quanto sprezzatore della fortuna, e non men ricco di abilità, che povero di giudizio. A questo hanno gl' impresarj confidata, oltre la cura di raffazzonare i libretti, tutta la cura teatrale. Non so se per rivalità d' ingegno, o di bellezza, fra questo, ed il Caffarelli s' è fin dal primo giorno osservata una certa ruggine, per la quale sono molte volte fra loro trascorsi a motti pungenti, ed equivoci mordaci. Ultimamente *il Migliavacca (che tale è il nome del poeta) fece intimare una pruova della nuova opera, che si prepara. Tutti i membri operanti concorsero, a riserba del Caffarelli: o per effetto di natura contraddittoria, o per l' avversione innata, ch' egli si sente per ogni speccie d'ubbidienza. Sullo scioglie si dell' armonico congresso comparve nulla di meno in portamento sdegnoso e disprezzante, ed a' saluti dell' ufficiosa assemblea rispose amaramente, dimandando,* a che servono queste pruove? *Il direttor poeta disse in tuono autorevole,* che non si doveva dar conto a lui di ciò che si faceva: che si contentasse che si soffrissero le sue mancanze: che poco conferiva all' utile, o al danno dell' Opera la sua presenza, o la sua assenza: che facesse egli ciò che volea, ma lasciasse almen fare agli altri ciò che doveano. *Irritato più che mai Caffarelli dell' aria di superiorità del Migliavacca; lo interruppe replicando gentilmente:* che chi aveva ordinata simil pruova era un solennissimo C..... *Or quì perde la tramontana la prudenza del direttore; e lasciandosi trasportare ciecamente dal suo furor poetico, cominciò ad onorarlo di tutti quei gloriosi titoli, de' quali è stato premiato il merito di Caffarelli in diverse regioni di Europa: toccò alla sfuggita, ma con colori assai vivi alcune epoche più celebri della sua vita, e non era per tacer così presto; ma l' eroe del suo panegirico, troncò il filo delle proprie lodi, dicendo arditamente al Panegirista:* Sieguimi, se hai coraggio, dove non vi sia chi t' ajuti: *ed incamminossi in volto minaccioso verso la porta della camera. Rimase un momento perplesso lo sfidato Poeta: quindi sorridendo soggiunse:* veramente un rival tuo pari mi fa troppa vergogna: ma

ma andiamo, che il castigare i matti, è sempre opera cristiana: *e si mosse all'impresa. Caffarelli, o che non avesse mai creduto così temerarie le muse, o che secondo le regole criminali pensasse di dover punire il reo in loco patrati delicti, cambiò la prima risoluzione di cercare altro campo di battaglia, e trincierato dietro la metà dell'uscio fece balenar nudo il suo brando, e presentò la pugna al nemico: ma non ricusò l'altro il cimento,*

Ma fiero anch' egli il rilucente acciaro
Liberò dalla placida guaina.

Tremarono i circostanti: invocò ciascuno il suo Santo avvocato: e si aspettava a momenti di veder fumare su i cembali, e i violoni il sangue poetico, e canoro: quando Mad. Tesi sorgendo finalmente dal suo canapè, dove aveva giaciuto fin allora tranquillissima spettatrice, s' incamminò lentamente verso i campioni. Allora (o virtù sovraumana della bellezza!) allora quel furibondo Caffarelli in mezzo a' bollori dell'ira, sorpreso da un' improvisa tenerezza, le corse supplichevole all' incontro, le gettò il ferro a' piedi, le chiese perdono de' suoi trascorsi, le fe' generoso sacrifizio delle sue vendette, e suggellò le replicate proteste d' ubbidienza, di rispetto, e di sommissione con mille baci, che impresse su quella mano arbitra de' suoi furori. Diè segni di perdono la ninfa: rinfoderò il poeta; ripreser fiato gli astanti: ed al lieto suono di strepitose risate si sciolse la tumultuosa assemblea. Nel far la rassegna de' morti, e de' feriti, non s' è trovato che il povero copista con una contusione nella clavicola d' un piede, contratta nel voler dividere i combattenti da un calcio involontario del Pegaseo del Migliavacca. Il dì seguente al fatto ne uscì la descrizione in un sonetto di autore incognito: jeri fui assicurato, che vi è la risposta del poeta belligerante: spero di aver l' una, e l' altra prima di chiuder la lettera, e farne parte a V. E. Oggi gl' istrioni Tedeschi rappresenteranno nel lor teatro questo strano accidente. Mi dicono, che già a quest'ora ancor lontana dal mezzodì non si trovano palchetti per danaro: io voglio aver luogo fra gli spettacori, se dovessi farlo per arte magica.

Que-

Queste descrizioni non son certamente di un ipocondrico: e tale ilarità traluce intanto fin nelle sue ultime lettere. *Il perverso* (son parole di una lettera a me scritta a' 24. Febbrajo 1777.) *orrido, ed ostinato inverno, con cui siamo ancora alle mani, non è punto favorevole alle mie affezioni ipocondriache: I poveri nervi soffrono più del solito, e si fa maggior dispendio di pazienza di quello, che corrisponderebbe al capitale, ch' io me ne trovo. Pure si tira eroicamente innanzi: ma il mestier d' Eroe è un maledetto mestiere.*

La mia salute (in un' altra lettera a me scritta a' 12. Agosto 1779.) *in quanto all' apparenza è invidiabile, e se questa apparenza non iscema punto gl' insidiosi progressi dell' età, che s' avanza; mi libera almeno dal rincrescimento di vedermi divenuto l' oggetto dell' altrui compassione.*

Non pensando più per tali incomodi, e per l'età avanzata a lusingarsi di poter venire in Napoli, ne restò sempre col desiderio, giacchè avendo quì dimorato fra noi nella sua fresca età coll' Ab. Gravina contrasse un' affezione per la bellezza di questo clima, per la cordialità degli abitanti, e per i vezzi del Napoletano dialetto, come di sopra si era avvertito. Nel 1764. a' 26. Marzo scrivendo al Reggente Santoro, che l'avea prevenuto, risponde con queste notabili parole: *La vanità di vedermi dopo tanti anni così presente alla reminiscenza di un amico del vostro peso: la lusinga del mio amor proprio, che mi assicura su questo argomento, che non sia così dimenticato il mio nome, e le tante care ed onorate memorie, che si son risvegliate nella mia mente d' un felice paese, in cui ho passati i più ridenti de' giorni miei, e dove son nato, per così dire, alle lettere, han composto una soave mistura di vanagloria, di tenerezza, e di gratitudine, che non molti son capaci di sentire, e nessuno di esprimere. Non so come abbiate potuto farmi il torto di dubitare, s' io mi ricordi di voi. Come poteva dimenticarsene un uomo, a cui sono sempre più presenti fino i sassi di Napoli, che a Temistocle quelli*

di

di Atene? che sotto i gelidi trioni conserva tenacemente, dopo sì lungo spazio di tempo l' acquistato possesso del vostro popolare idioma? e che non ha più graditi momenti di quelli, ne' quali può farne uso con qualche figlio della Sirena? Non fate mai più, riverito Signor D. Giuseppe, una così solenne ingiustizia, non meno a voi stesso, che a me.

Tra le altre cose, di cui non si dimenticò mai, fu il Foro Napoletano, in cui essendosi per più anni esercitato, si gloriò sempre di quelle legali applicazioni, alle quali ebbe tutta l' inclinazione, e donde non uscì, come il volgo crede, per avversione, ma per aver trovati mezzi opportuni da menare una vita più filosofica e tranquilla, prima coll' eredità del Gravina, e poi colla luminosa situazione in Vienna. Del resto fin nell' ultima età ei coglieva l' occasione di vantarsi di essere stato in Napoli fra la turba forense. Avendogli la Principessa scritto, che stava cogl' impicci della celebre causa di Alcontres, ei rispose a' 24. Gennaro 1780. nella seguente maniera:

Non mi è incognito il procelloso mare del Foro Partenopeo: me ne scoprì i pericolosi scogli, che nasconde, ed i venti che lo sconvolgono, il chiarissimo primo Avvocato, e poi Consiglier Castagnola, che nella sua adolescenza m' insegnava a reggermi su quelle acque, nelle quali io disegnava allora di rendermi esperto: onde so, che avrà bisogno di porre in uso tutte le sue virtù nell' agitata navigazione, e specialmente quella di una eroica pazienza.

In una lettera de' 9. Novembre 1772. rispondendo ad una mia, con la quale mi lagnava, che per un residuo d' impicci forensi non avea potuto in quello autunno andare in campagna, cerca di consolarmi coll' antico adagio Napoletano, che nella carriera del Foro per dieci anni si fatica, e non si lucra, per dieci altri si fatica, e si lucra, e per altri dieci si lucra, e non si fatica: il quale adagio ei distende con meravigliosa eloquenza nella seguente maniera: *Comprendo assai bene che la folla delle spi-*

ſpinoſe ſue legali faccende le sarà riuſcita queſt'anno più del ſolito rincreſcevole ed importuna, avendola defraudata del conſueto neceſſario reſpiro delle ferie autunnali: Ma queſto convincente argomento del giuſto credito più ſtabilito della ſua eccellente officina mi raddolciſce l'idea de' molti preſenti incomodi ſuoi con quella degli ſplendidi e tranquilli vantaggi, che arditamente le preſagiſco.

Quando (già fa gran tempo) ſotto la direzione del celebre allora Avvocato, e poi Conſiglier Caſtagnola facea numero anch'io fra coteſte ſchiere forenſi, appreſi, e mai più non dimenticai il ſeguente aſſioma, cioè: che i campi di Temide non producono dal bel principio coſtì ai lor cultori, che l'improba e mera fatica: che ricompenſan poi a mezzo della carriera le laborioſe altrui cure, ma con frutti proporzionati ai travagli: e che luſſureggiano alfine di una ſpontanea, coſtante, e non più ſudata fecondità. Da queſto ultimo deſiderabil progreſſo io non la credo lontana. Le raccomando l'onore del mio vaticinio, e con eſſo inſieme la perſeveranza nel credermi &c.

Nell' Ottobre poi del 1775. avendogli io ſcritto, che mi ritrovava a villeggiare a Dueporte nel caſino, ove ſtava il famoſo Pietro Giannone, ſoggiungendo in aria di ſcherzo, che quel clima era poco adatto a farmi proſeguire la traduzione de' Salmi, ei riſponde rammentandomi la ſua converſazione con Giannone, e con gli Giureconſulti di quel tempo, moſtrando per altro di aver molta ſtima dell' opera, ma non dell' autore. *Reſpirando, come fate, l'aria purgatiſſima dell'elevato, ed a me non ignoro voſtro preſente ſoggiorno alle Dueporte, io non credo, che gli effluvj dell' antico abitatore poſſano averla contaminata, poichè la vieta farina, alla quale egli ha preſtato il nome, non era del ſuo, ma di antichiſſimi mulini: e non da lui raccolta, ed impaſtata, ma da' Gaetani Argenti, da' Vincenzi d' Ippolito, e dall' ardente falange Anti-Vaticana, fra i clamori della quale io mi ſon trovato in Napoli nella prima mia adoleſcenza. E queſte verità, che io ho meco da coſtà portate*

ha

ha solidamente confermate il medesimo autore, pubblicando poi in Venezia, ed in Vienna alcune sue dissertazioni, che non possono in conto alcuno essere attribuite al vero autore della celebre storia civile.

Moltiplici son poi le notizie, che dal carteggio riferito si ricavano rispetto alle sue poesie. Per esempio nel 1749. a 30. Agosto scrisse Metastasio una lunga lettera filosofica sul maggiore, o minor numero di beni, o di mali, che ci affliggono, o ci sollevano, e per conseguenza sull' utile, o danno di una maggiore, o minore sensibilità, ed in esse dice così: *Un poeta a me tanto quanto cognito in un suo scartefaccio non ancor pubblicato spiega così la verità di tal sentimento:*

Sempre è maggior del vero
L' idea di una sventura
Al credulo pensiero
Dipinta dal timor.
Chi stolto il mal figura
Affretta il proprio affanno,
Ed assicura un danno
Quando è dubbioso ancor.

Quest' aria meravigliosa comparve poi l' anno appresso in Napoli, quando giunse un esemplare del Regolo, e si credea, ch' egli ve l' avesse inserita, togliendola dal suo repertorio. Ma in verità il Regolo, come sopra s' è detto, fu terminato nel 1748., sebene nel 1749. si fosse dato all' Elettor di Sassonia.

Nell' edizion di Parigi l' autore attesta di avere scritto questo dramma nel 1740. in Vienna per festeggiare il nome di Carlo VI. a' quattro di Novembre, e che avendo cessato di vivere l' Imperatore prima della preparata solennità, rimase occulto il dramma per anni diece: dopo i quali mandato a richiesta di Augusto III. Re di Polonia, fu nella Corte di Dresda con Reale magnificenza la prima volta rappresentato con musica dell' Hasse alla presenza de' Sovrani nel Carnevale dell' anno 1750.

Biso-

Bisogna dire, che sebene avesse egli scritto il Regolo nel 1740., non picciole mutazioni avesse fatto nel 1748., giacchè nel 49. attestò, che l'està dell' anno antecedente trovandosi meno incomodato dagli stiramenti di nervi l'avea terminato.

Questo dramma, che oltre lo stile robusto, e i caratteri sostenuti, ha il pregio di racchiudere con tanto interesse nel giro di ore un fatto semplicissimo, che tutto s'appoggia su d'una parlata dell' Eroe Romano, e che senza nodi, senza intrighi tien sospesi gli spettatori più che ogn'altro dramma d'argomento il più complicato, ebbe in Dresda un successo ben meritato. Egli *vi spedì persone apposta, istrutte per regolarne la rappresentazione*, come si ricava da una lettera de' 13. Dicembre 1749., e vi si distinse più delle altre la parte di Attilia rappresentata dalla celebre cantante Regina Mingotti, la quale poco dopo dovendo venire a recitare nel Real Teatro di Napoli ottenne dal Metastasio una commendatizia alla Principessa di Belmonte, nella quale si parla del Regolo nella seguente maniera:

La Signora Regina Mingotti, uno dei più distinti ornamenti della schiera canora di Dresda, chiamata ad esserlo di quella di Napoli, non è stata esente dal desiderio epidemico di una mia lettera a V. E. Questo non sarebbe nulla; ma senta con qual malizia nera ha intrapreso di superar le mie a lei non incognite ripugnanze. Partendo dalla sua corte prendè a bella posta il cammino di Vienna; e primacchè avvertito del mio pericolo io potessi prepararmi a qualche difesa, un giorno di buon mattino in abito guerriero, preceduta dalla fama del suo merito, accompagnata da tutte le grazie di gioventù, di vivacità, e di bellezza, e (quel ch' è peggio) creditrice d' una considerabil parte della fortuna del mio Regolo in Dresda, comparisce improvvisamente nella mia camera. Or mi dica V. E. candidamente: ha ella sentito mai parlare d' una soverchieria più sonora? Questo è ben altro, che mettere il coltello alla gola ad un povero Cristiano. Io non so, che cosa avrebber fatto Senocrate, Catone,

tone, o Aristide: So che io scrivo la lettera, ringraziando direttamente il cielo, ch' ella avesse la moderazione di limitare ad una lettera sola le sue pretensioni.

Non prima del 1761. fu il Regolo rappresentato nel Real teatro di Napoli, contradicendo il Metastasio, la di cui lettera in data del primo Dicembre 1760. per frastornare l' impegno della Principessa per tal rappresentazione, contiene fra le altre le seguenti espressioni: *Benchè il mio Regolo sia un' opera, della quale io meno mi vergogno: benchè il mio caro Signor Raff sia un musico, che difficilmente troverà l' eguale, io credo che l' uno non sia fatto per l' altro, e che uniti insieme sieno entrambi sacrificati. Questo vuol dire, che la parte di Regolo manderà in precipizio il mio povero Raff, ed il Raff farà rovinare e la parte, e l' opera del Regolo. Questo dramma non può sostenersi, se non piace all' eccesso il personaggio principale, ed il nostro Raff non può fisicamente sostener questo peso. Le ragioni son molte, son fondate sull' esperienza, e spero che l' E. V. crederà ad un uomo, che venera lei, ed ama, e stima il Raff, quanto egli merita, che vuol dire eccessivamente..... Di più quell' enorme massa di aria nel gran teatro di S. Carlo assorbirà tutte le grazie inimitabili, e la portentosa agilità, che rendono questo musico adorabile in camera: egli ha urtato in questo inconveniente in teatri, che non anno il terzo della vastità di cotesto, onde non si può sperare, ch' egli abbia così miglior sorte.*

Ei però restò con suo piacere smentito dall' evento, avendo l' impareggiabile Raff superato ogni ostacolo, e l' augurio della Principessa di Belmonte si verificò meglio che quello dello stesso Metastasio, il quale per altro all' ostinata confidenza, che avea sull' abilità del Raff la gran Dama, fin da' 27. Aprile cominciò a dubitare del proprio giudizio, facendosi la seguente anticipata difesa: *Dovunque potrà esser sentito il mio impareggiabile Signor Raff, rapirà senza fallo il cuore de' suoi ascoltanti;*

ma

ma se l'enorme vastità di cotesto teatro è quale mi è stata descritta, è impossibile, ch' io possa immaginarmi, che non vi si disperda tutto il fino, il delicato, ed in somma il più mirabile del suo metodo di cantare. Ella risponderà, che contro il fatto non vagliono gli argomenti: ed io replicherò, che gli uomini sono obbligati ad argomentare, e non a profetizzare; tanto più, che i fenomeni teatrali sfuggono così spesso alla vista della prudenza, che svergognano così poco sbagliati, quanto poco onorano preveduti.

Troverete, che l'Arte Poetica, sebene lavorata molti anni prima, si ritoccava ancora da lui nel 1749., come dalla lettera de' 3. Maggio, e da quella de' 5. Luglio; e lo stesso può dirsi dell' Estratto della Poetica di Aristotele, e delle sue osservazioni sulle comedie, e tragedie Greche, come da molte lettere mie anche pubblicate.

Troverete le notizie del *Re Pastore* nella lettera de' 29. Novembre 1751., della *Caccia Calidonia* nella lettera de' 28. Agosto 1750., dell' *Alcide al Bivio* nella lettera de' 13. Ottobre 1760., della *Clelia* in quella de' 26. Aprile 1762., dell' *Egeria* in quella de' 23. Aprile 1764., in cui nel rimettere alla Principessa il libretto soggiunge: *Prego il cielo che trovi al suo arrivo il mio Napoli liberato dall' afflizione, in cui l'à tenuto la penuria, che soffre la povera nostra Italia.*

Del *Romolo*, *ed Ersilia* si parla nella lettera de' 9. Settembre 1765. Della cantatina del *Nido degli Amori* si fa parola nella lettera de' 21. Giugno 1751., e par, che l'avesse fatta poco tempo prima, e mandata in Dresda alla Principessa Reale di Sassonia, d'onde il Duca di S. Elisabetta, allora Ambasciatore di Napoli in quella corte, ne mandò una copia alla Principessa. Nell' edizion di Parigi, siccome non ci è epoca di questa cantata, così alla canzonetta *Ecco quel fiero istante* si attribuisce la data del 1746., quando fu scritta nel 1749., mentr' egli a' 21. Febbraro 1750. avanzò la seguente lettera, che io vi trascriverò per quella stessa ragione, per cui io me la

trascrissi, cioè per le riflessioni sulla musica da lui medesimo adattata, e stesa colle note di proprio carattere, e mandata alla Principessa, ch' io gelosamente conservo come un pregevol monumento originale e del poeta, e della Dama, da cui l' ebbi in dono. *Mi piace, e mi onora a tal segno la corrispondenza di lettere, che seco l' E. V. benignamente mi permette, che ogni leggiero pretesto, mi pare un gravissimo motivo per evitarne l' interruzione. La scusa di questa settimana sarà la canzonetta, che le invio, e con questo merito comincia a parermi bella. Io la scrissi, fa ormai un anno, per eccesso di compiacenza; la stimai sì poco degna del pubblico, che tenni per cosa infallibile, ch' essa non sopravviverebbe di molto al suo natale, o che trarrebbe vita ignota e solitaria rinchiusa in qualche scordato scrigno di chi mi avea obbligato a produrla. Ma veggo, che io mi sono ingannato: essa non era nata per la vita monastica: à incominciato a lasciarsi vedere così di furto: la difficoltà accresce prezzo alle cose: à usurpato (come spesso succede) fama di bella sulla fede delle esagerate relazioni: quella fama le ha suscitato insidiatori; e tra questi s' è finalmente trovato quello, che l' à rapita. Or io temo, che questa mia Elena vagabonda, passando d' una in altra mano, possa capitare a quella di V. E. senza venirle dalle mie. E non vorrei, che in vendetta di non averla io stimata degna di presentarsi a V. E. mi facesse passar seco per trascurato. Eccola dunque, Veneratissima Signora Principessa. Sospenda con costei la natural sua dolcezza: l' accolga con rigore: la metta in penitenza, e le faccia quella specie di trattamento, che merita una figlia disubbidiente, che à violati con tanta sfacciataggine i necessarj divieti del proprio padre. Sa già V. E. ch' io non so scriver cosa, che abbia ad esser cantata senza (o bene, o male) immaginarne la musica. Questa che le trasmetto è stata scritta sulla musica, che l' accompagna. E' musica per verità semplicissima, ma pure quando si voglia cantare con quella tenera espressione, ch' io ci suppongo, vi si troverà tutto quello, che bisogna per secondar le parole: e tutto quello che vi si aggiugnerà di più ricercato potrà forse produrre maggior*

applau-

applauso al musico, ma produrrà certo minor vantaggio al poeta.

Sebene in tutte le lettere non si nomina espressamente la canzonetta qual sia, ma ciò si ricava dalla musica ch'era annessa, ad ogni modo dall'altra lettera scritta successivamente a' 15. Aprile dello stesso anno vien nominata, in occasione, che Caffarelli volle farvi un'altra musica. *Eccole* (ei dice) *la musica del nostro Caffarello sopra la mia Partenza di Nice. La vegga, la canti, la consideri, è l'ammiri. Egli ha conosciuto i difetti della mia musica, ha avuto compassione delle parole, e le ha rivestite di migliore stoffa, e le ha presentate in abito più decente nel partir da questa Corte. Io l'avrei mandata prima, se prima di questa mattina me l'avesse data il nostro buon Perez, che ne avea copia: ed avrei ringraziato l'autore, se non me ne avesse fatto un mistero. Se V. E. vuol conoscere il merito di questa musica, canti con essa più d'una strofe della mia canzone.*

Queste ironiche ceremonie del Metastasio mostran la poca soddisfazione, ch'egli, e forse Perez ancora ebbero della musica del Caffarelli, la quale è più ricercata a mio giudizio, ma assai meno naturale di quella del Poeta, ed a riserba delle prime strofe, non è ben adattabile a tutte le altre, ciò che indica esser una musica piuttosto di aria, che di canzonetta.

Della *Rispettosa Tenerezza*, dell'*Augurio di felicità*, e di altre picciole cantate scritte da lui per eseguirsi dalle Auguste Principesse, vi son delle particolari notizie nelle lettere de' 20. Ottobre, e 3. Dicembre 1750., ma non è da omettersi quel che in occasione di esse scrisse a quattro Gennaro 1751.

Spero, o per dir meglio, temo, che le saran giunti a quest'ora i due piccioli componimenti, ch'ella mi ordinò d'inviarle. Questi per esigere indulgenza han bisogno, che il Lettore abbia presenti le persone, il tempo, e l'oggetto, a cui è convenuto adattargli, e che non si scordi, che fra tanti ceppi è costretto l'ingegno a far piuttosto uso di giudizio, che di ricchezza. Dopo averla

assicurata della mia inalterabile servitù, la supplico di rispondere al degnissimo Signor Principe suo consorte, che il mio costante commercio di tanti anni colle Muse è ormai piuttosto amicizia, che tenerezza. Io conosco tutti i loro capricci: esse non ignorano alcuna delle mie imperfezioni. Io le lascio in pace quanto è possibile: esse non mi stuzzicano, che per inavvertenza: e se talvolta ci accarezziamo, è più costume, che affetto. Esse incontentabili, come la maggior parte delle belle credono (ancorchè nol dicano apertamente) ch' io non abbia fatto loro l' onore, che meritavano: ed io credo all' incontro (benchè dissimuli il mio rimorso) di aver pagati troppo cari i loro favori co' dispendj, de' quali ora mi risento, e di tempo, e di salute. Consideri con questa vicendevole svogliatezza, se io senza necessità andrò trescando con le Muse, o se queste senza un Sovrano comando verranno a trattenersi con un ippocondriaco. Finalmente, se il Signor Principe promette di non pubblicare il segreto, gli confidi, che non è affatto vero (come si crede) che cotesle fanciulle siano state meco e facili, e cortesi: sappia che per farle fare a mio modo ho dovuto sempre sudar moltissimo, ed affannarmi, e che ormai conosco, che la loro compiacenza non merita una pena sì grande.

Con tutto ciò gli uomini, che son portati al meraviglioso, fan tanto caso di quel che gli elogisti del Metastasio ci raccontano della sua felicità nell' improvisare, pregio di cui faceva uso il Poeta nella tenera età di dodici anni, e poco più in là, quando ancor non sapea, che per far de' buoni versi ci vuol lunga meditazione: pregio, che siccome dà un efimero applauso, e non quello immortale, che nasce dalle carte ben ponderate, Metastasio cominciò a disprezzare quando appunto cominciò ad esser buon poeta. La sua facilità è figlia dell' arte, ch' è così eccellente, che sembra natura, ed è un prodotto di quelle idee, che si comunicano con quella stessa chiarezza, con cui son concepite in una mente ordinata, e non confusa.

Colla stessa lepidezza ei si querelò della fretta dell' Eunuco Farinelli, che dopo la rappresentazione

della

della *Nitteti*, e dell' *Isola disabitata*, richiese dal nostro poeta *qualche altro suo parto : Il nostro caro* Farinello (ei scrivea nel primo Agosto 1757.) *non sa, nè è obbligato a sapere ciò che bisogna per far figliuoli, e perciò ne commette con tanta facilità. Le mie Muse dopo tanti parti ed aborti sono rimase annojate di così incomodo mestiere.*

La lettera scritta in data de' 16. Gennaro 1772. serve di commento alla cantata finora inedita, e pubblicata nell'edizion di Parigi, intitolata l' *Armonica*, a cui si premette la seguente notizia: *Questa cantata è stata scritta d'ordine Sovrano dall' Autore in Vienna l'anno 1769., ed eseguita nella gran Sala di Sconbrunn con musica dell'Hasse detto il Sassone, dalla Signora Cecilia Davis sorella dell'eccellente Sonatrice del nuovo allora istromento Inglese detto l'*Armonica, *che ne accompagnò il canto; in occasione di festeggiarsi le nozze delle AA. LL. RR. l' Infante Duca di Parma D. Ferdinando di Borbone, e D. Maria Amalia Arciduchessa d'Austria.*

Il recitativo della Cantata comincia così:

Ardir, germana: a' tuoi sonori adatta
Volubili cristalli
L'esperta mano: e ne risveglia il raro
Concento seduttor. Col canto anch' io
Tenterò d' imitarne
L' amoroso tenor. . . . . .
. . . . Nè te del nuovo
Armonico stromento
Renda dubbiosa il lento,
Il tenue, il flebil suono. Abbiasi Marte
I suoi d' ire ministri
Strepitosi oricalchi: una soave
Melodia, non di sdegni,
Ma di teneri affetti eccitatrice,
Più conviene ad amor.

Per chi non avesse mai veduto l'istromento, che quì descrive il Poeta, servirà di comento la suddetta, scritta in occasione, che le due rammentate sorelle vennero in Napoli: *Le portatrici di questo mio riverentissimo foglio sono due sorelle Inglesi, che condotte da'*

 loro

loro onesti genitori, si portano a dar prove in Napoli della distinta loro perizia, ed abilità nella musica, e si chiamano Madamigella Marianna, e Madamigella Cecilia Davis: la prima di esse tratta con ammirabile maestria uno strumento di novissima invenzione detto l' Armonica. Esso è composto di tazze di cristallo, o di vetro di varia progressiva grandezza, ordinate in filza, e fermate in un perno, che orizontalmente situato si rivolge sollecitamente in giro sulle sue punte; e queste toccate a guisa d' organo, o di gravicembalo colle nude mani dall' esperta Sonatrice, rendono un nuovo soavissimo suono, che particolarmente nel patetico (ch' è il genio dominante di questo strumento) ha una dolcezza impareggiabile. La seconda dotata d' una grata felicissima voce canta egregiamente, e per arte, e per natura, e quando canta, unendo il suo canto al suono dell' Armonica, fa così mirabilmente accordare la propria alla voce di quello, che talvolta non è possibile distinguerne la differenza. Quì sono state universalmente ammirate, ed applaudite: e la nostra Augustissima Padrona, che ha voluto sentirle più volte, ha data loro coll' innata sua Imperiale munificenza replicate prove del suo benignissimo gradimento.

La sorella Cantante ha quì sotto nome dell' Inglesina voluto salir sul teatro, e rappresentar la parte di Bradamante nel Ruggiero: dichè si lagna il Metastasio in varie lettere anche a me dirette, prevedendo il poco incontro, che avrebbe dovuto fare per la sua picciola figura, tenue spirito, ed abilità, e voce limitata. Nel che non s' ingannò, come s' era ingannato per Raff.

Gran materia ancora posson dar le sue lettere alla cognizione de' suoi sentimenti veri intorno agli spettacoli presenti, ed alla musica, che gli accompagna. Di ciò ne ho parlato diffusamente nell' elogio del Jommelli, che vi mando per pubblicarlo, avendo del gran rapporto colla vita del Metastasio. Non lascio però di rammentarvi ciò che voi avete osservato nella prefazione della vostra edizione, cioè, che non è stato degno di seguirsi l'esempio dell'editor di Parigi, nel darci l' *Alessandro*, l' *Adriano*, la *Semi-*

ramide, e la *Didone*, folamente come furono raccorciati, e corretti dall' autore, e non come furono fcritti. Oltre alla memoria utile di tutto ciò che ufcì dalla fua penna, e del profitto nel paragonare i primi, e i fecondi lavori; non è poi vero, che le mutazioni fian tutte correzioni, e miglioramenti fatte dall' autore per forza di più matura rifleffione. Per la maggior parte fon fatte per adattarfi a certe circoftanze particolari degli attori, che o per una riftretta abilità chiedono fempre le fteffe cantilene, o per capriccio voglion fare quelche lor falta in tefta.

Quindi nafce, che i poveri drammi del Metaftafio fi ftorpiano in certe maniere, e fi sfigurano talmente, che più non fi riconofcono. Qualche volta ho proccurato io d' impedire un maggior male, con variar con giudizio, ed ei ne reftava men difturbato. *Vi rendo grazie* (dice in una lettera degli otto Novembre 1777.) *per le voftre paterne tenerezze per il mio Catone, e vi afficuro, ch' eccedono di gran lunga quelle ch' io avrei avuto per lui. Il difendere le povere mie fatiche da' continui infulti, che foffrono dagl' inefperti efecutori, è imprefa, ch' io non credo inclufa nel numero de' poffibili, nè avrei mai il coraggio di tentarla.*

In un' altra lettera de' 23. Luglio 1774. parla dell' Artaferfe. *E' degna veramente del fuo bel cuore l' amichevole compaffione per i figli miei, che l' ha indotta ad addoffarfi un così nojofo lavoro, di ridurre in un folo quartetto tante arie, e tante fcene, confervando mirabilmente tutto il neceffario all' azione. Quefto è di quegl' impoffibili, che fi rendono agevoli folo a lei: Io me ne congratulo feco quanto con me medefimo.*

In un' altra de' 5. Febbrajo 1770. tratta della Didone. *Le rendo grazie, che in riguardo mio abbia voluto impiegare il fuo tempo nella compofizione del richiefto duetto, ed auguro a' miei drammi di cader fempre in mani così maeftre, ed amiche*. E finalmente in data de' 18. Novembre 1771. *Benchè io fia per lungo ufo incallito allo fcempio, che fi fa per tutto de' poveri miei drammi, mi obbliga fommamente l' amichevole compaffione che ha indotto V.S. Ill. a prender cura, che non foffe coftì applicato qualche membro moftruo-*

so al mio Ezio. Il quartetto da lei scritto è decente, convenevole, e felice, e se sarà secondato dalla Musica, e dagli attori, io credo, che sarà utile alla rappresentazione del dramma. E' vero che rende povero d' arie il secondo atto, in cui i due primi personaggi rimangono con un' aria sola: la qual cosa sarebbe stata sacrilegio quando io lo scrissi; ma al presente giorno, che i nostri cantori eroici han ceduto a' ballerini l' impiego di rappresentare, e che in virtù di questa cessione son divenuti gl' intermezzi di questi: quanto più si toglie ad un dramma, tanto minor materia rimane per esercitar la pazienza degli spettatori. Per altro è falso supposto, ch' io abbia mai fatto un quartetto per l' Ezio, o che mai io ne sia stato richiesto. Ma è all' incontro indubitato e sicuro, ch' io sono, e sarò sempre ec.

Per questi motivi dunque, e non per migliorare sempre i suoi drammi egli fece delle mutazioni, e così nella lettera de' 13. Luglio 1750. mandò alla Principessa il duetto per la Semiramide, richiestogli dal musico Monticelli, e dall' impresario Tufarelli, e con lettera de' 13. Maggio 1751. mandò il duetto per l'Adriano in Siria con questa protesta: *Eccole il duetto commesso colle mutazioni, che debbono precederlo per esser preparato: la sollecitudine dell' ubbidienza gli vaglia in vece di perfezione. Il sito era scabroso: una figlia, che si trova nel caso d' aver cagionata la morte di suo padre, se impiega il tempo in tenerezze amorose, non persuade lo Spettatore, discredita il proprio carattere, e rende un malo uffizio al poeta. Giudicherà V. E. se basta a giustificarla il mezzo termine, a cui son ricorso. Ad un Maestro di Cappella approvato da lei è inutile l' avvertimento d' incominciar senza ritornello, e qualunque direzione per l' intreccio delle parole nelle repliche; onde a lui mi rimetto.*

In fatti il duetto è debolissimo: quello della Semiramide è migliore, ma non è degli eccellenti, e fa perdere all'incontro la bell' aria *Tradita, sprezzata*, aria, che ha fatto sempre gran colpo nella musica teatrale, ed ultimamente dopo tanti eccellenti maestri, il Signor Gugliemi vi ha fatto una musica impareggiabile, che fu eseguita dalla valorosa Tauber. Ugualmente avete voi riflettuto nella prefa-

fazione che colle mutazioni dell' Alessandro si perde la bell'aria *Dov' è? s' affretti per me la morte ec.*, che dopo Jommelli, Perez, Sacchini, e tanti altri produsse al Signor Piccinni compositore, e al Signor Pacchiarotti esecutore un incontro meraviglioso. Egli è vero, che coll' occasione di aver dovuto il Metastasio adattare alle circostanze i suoi drammi, qualche volta gli ha migliorato, o col riformare, o coll' abbreviare accidentalmente qualche scena; ma egli è altresì vero, che qualche volta gli ha indeboliti, sostituendovi pezzi di poesia inferiori a' primi, come ognuno può riscontrare nelle mutazioni, e perciò avete pensato più saviamente dell' editor di Parigi, di esporre nella vostra edizione le une, e le altre.

Non sono però desse tutte, ma quelle principali, di cui l' Autore si ricordò. Del resto chi avesse la pena di andar raccogliendo i libretti antichi, o le carte di musica, troverebbe molte mutazioni fatte dallo stesso Metastasio per compiacere i cantanti.

Molte cose vi sono nell' antico dramma del *Siface*, che da lui corretto, e rappresentato in Venezia l' anno 1726. fu creduta opera a dirittura di lui medesimo, come lo crede il Quadrio, e l' autore dell' *Essai sur la musique* nell' articolo *Porpora*. A tal proposito vi mando dodici cantate, che ho fatto copiare dalle carte di Porpora, il quale vi pose la musica nel tempo stesso che il Metastasio le faceva. Esse sono in parte pubblicate, ma ritoccate, e migliorate in maniera, che quasi sembrano nuove, ed altre non si sono più pubblicate, perchè forse l' Autore se ne dimenticò, o perchè essendo un poco deboli non ebbe la pazienza di ritoccarle. Nè si dica, che anche le altre poesie giovenili si veggono pubblicate, e potevano unirsi anche queste; mentre si ritrovavano già quelle uscire fuori, ed egli non ne potè, come tentò, impedirne le ristampe.

Non so frattanto perchè abbia trascurato l' Autore di unire gl' intermezzi, ch' egli medesimo fece in Napoli nella Didone, e che nelle antiche edizioni

Napoletane, ed anche in quella del 1743. per lo stampatore Naso si veggono inseriti col nome dell' Autore, ed io nell' elogio del Jommelli ho avuto occasione di confermarne la legittimità. Gl' intermezzi son belli, e l' Autore non dovea vergognarsene, tanto più, che sono molti scarsi gli esempj dello stile Comico-drammatico esatto. Quanto è bella quell' aria in bocca di Dorina, che si lagna dell' indiscrezione dell' uditorio nel teatro:

Recitare è una miseria,
Parte buffa, o parte seria:
Là s' inquieta un cicisbeo,
Per un guanto, o per un neo:
Quà dispiace a un delicato
Il vestito mal tagliato:
Uno dice, mi stordisce,
L' altro, quando la finisce,
E nel meglio in un cantone
Decidendo un mio padrone
Si diverte a mormorar.
Se da un uomo più discreto
Un di que' ripreso viene,
Che non tagli, che stia cheto,
Gli risponde, e dice bene;
Signor mio, non v' è riparo,
Io quì spendo il mio danaro,
Voglio dir quel che mi par.

Or siccome si son trascurati questi pezzi di poesie, che di qualunque merito fossero, eran certamente suoi, così se ne sono a lui attribuiti altri, che non gli appartengono, come una parafrasi del *Miserere*, a smentir la quale ei procurò di fare metter in musica dalla Signora Martines la mia versione, la *Via Crucis* più volte ristampata, di cui egli così mi scrisse in data de' 16. Dicembre 1779. *Or udite uno strano fenomeno, che quantunque non affatto nuovo, merita riflessione. I giorni indietro venne ad onorarmi in mia casa questo degnissimo Signor Cavalier Somma, ed a recarmi per premurosa commessione di cotesto Signor Principe di Ardore, e Marchese di S. Giorgio suo zio, una gentilissima*

sima lettera del medesimo con un suo lavoro musicale sopra un divoto componimento intitolato Via Crucis, *ch' egli gratuitamente m' attribuisce, collocandoli in fronte il mio nome. Non è nuovo il caso, perchè lo Stampator Bettinelli in più d' una delle sue vergognose ristampe ha dati al pubblico per miei varj componimenti poetici, ed un Autor Genovese alcuni anni sono si lagnò amaramente meco, che una sua devota opera poetica gli era tornata stampata alle mani col nome mio: onde con una lettera ostensibile a tutto il mondo, fui obbligato a fargliene una pubblica restituzione. Ma è bene strano, che un Cavaliere tanto mio parziale, che à onorato con le sue magistrali note tanti miei Oratorj, senza mai risolversi a farmene pervenire un saggio, sia stato ora sorpreso da tanta sollecitudine per farmi parte d' un componimento altrui, ch' egli non so per quale sbaglio à onorato per mio. Io gli sono gratissimo della ottima volontà, ma non vorrei all' età mia incominciare ad entrare nella numerosa schiera de' Plagiarj. Onde se vi fosse costì, chi si lagnasse di questa mia involontaria usurpazione, io replicherò volentieri, e manderò a Napoli, o dove si voglia la pubblica dichiarazione, che già mandai all' autor Genovese.*

Cogli stessi sentimenti scrisse in data de' 9. Agosto 1781. al Signor Volta Prefetto della Real Biblioteca di Mantova, che gli domandò, se fosse sua la canzonetta intitolata *la Vita umana*, che s' era pubblicata in Firenze, come una nuova inedita produzione. Il Signor Volta glie ne mandò un esemplare con timidezza, ma inclinando piuttosto a crederla una impostura. La risposta del Poeta Cesareo mi fu da un amico comunicata, ed è la seguente:

Riconosco tutta la sensibilità della vostra gelosa amicizia nell' indignazione che dimostrate, dilettissimo mio Signor Volta, nel comunicarmi la canzonetta della Vita umana *pubblicata in istampa sotto il mio nome in Firenze. Io non ho il merito di averla composta, ed avrei rimorso di usurparlo: onde mi farete cosa graditissima non facendo ignorare agli amici a qual segno io abborrisco il carattere di plagiario. Non so per qual mia non procurata fortuna tanti generosi poeti s' impieghino ad ajutarmi*

mi a far figliuoli . L' imperfezioni de' miei legittimi , e naturali (non tutte da me travedute) bastano e soverchiano a turbare la mia tranquillità , senza addossarmi l' incarico di contar fra i propj i doveri altrui . Ma l' esperienza mi ha fatto conoscere , che questo è un morbo del genere della podagra , che non ammette altro rimedio che quello di gridare , e soffrirlo . Conservatemi quel gratuito amore , che mi dimostrate , sicuro di essere da me ampiamente corrisposto , e di ritrovar sempre in me lo stesso.

Voi avete ragione di far meco le stesse lagnanze dell'autor Genovese, ed io vi farò le stesse dichiarazioni del Metastasio. Il Signor Porcelli nel suo catalogo ha per abbaglio attribuita a me la vostra edizione Metastasiana, quando non altro dovea dire che fra le dissertazioni del Voltaire, del Rosseau , dell' Alembert , e d'altri grandi uomini v' era ancora qualche mia debolezza . Basta veder la prefazione per osservarne la differenza dello stile vostro , e mio , e le traduzioni in prosa , e in versi delle Dissertazioni di Autori Francesi , specialmente di Mr. de Voltaire , e le Note stesse spesso allusive alle persone , ed alle circostanze de' luoghi convicini alla vostra Padria , *Casalvieri* , *Alvito* , e *Sora* , dove , dopo i primi tomi della vostra Edizione , vi portaste ad occupar l'impiego di Lettore di Leggi , e di Canoni , e donde avete continuamente mandato allo Stampatore le vostre fatiche (frutto delle ore che l'occupazione di Lettore vi lascia libere) per il proseguimento dell' Edizion medesima , della quale con tanto impegno ne sollecitate il fine. Egli è vero , che avete tenuto con me più discorsi circa la *scelta* delle dissertazioni , e circa qualche *osservazione* da farsi sulle circostanze attuali della vostra Poesia , e Musica teatrale : ma io sarei così autore di molti figli , se bastasse un discorso alla generazione . Ritorniamo al proposito.

La somma erudizione del nostro autore , e quel ch'è difficile, la saviezza in mezzo alla copia dell' erudizione , voi non avete bisogno di ricavarle dalle

le lettere, bastando l' Estratto della Poetica di Aristotile, opera che fa chiaramente conoscere, che se un poeta originale come il Metastasio, non per bisogno, ma per l'accidente di esser nato dopo degli altri, ha dovuto aver presenti le opere degli antecessori, non avea certamente necessità di spegner la sete a' ruscelli Italiani, e Francesi, quando le sorgenti più alte così felicemente eransi da lui scoverte, e poteva attigner copiose acque da' Greci fonti. Della sua filosofia, delle massime di governo, e di stato, del dritto pubblico, delle genti, della guerra, e della pace ne son testimonj abbastanza il *Temistocle*, il *Regolo*, il *Catone*, la *Clelia*, la *Clemenza di Tito*, e quanto ha disputato nell' *Astrea placata*, e nelle altre cantate stesse per festeggiare i giorni natalizj, in cui i poetastri non sanno dire altro, che un ammasso di augurj, che talvolta si desidera, che non si verifichino in quell' atto stesso, che si scrivono per moda.

Pur se oltre i versi, ne volete i suoi sentimenti in prosa, troverete una disputa sulla felicità, e sulla sensibilità nella lunghissima lettera de' 30. Agosto 1749., ch' io non ho trascritta, ma ho quella più breve de' 22. Aprile 1762.; e mi spiace, che non l'avea veduto, quando prima di venire in Napoli trattai lo stesso argomento nel primo de' miei *Paradossi* nella lettera a Mr. de Voltaire.

La fastidiosa folla de' rompimenti di capo, che mi opprime per l'imminente rappresentazione d' un nuovo mio Dramma, che ho dovuto scrivere in occasione del parto della nostra Arciduchessa Isabella, m' occupa, e m'incomoda a tal segno, ch' io sarei tentato di scegliere nel problema da V. E. propostomi il partito dell' anima meno sensibile. Ma riflettendo in mezzo alle mie angustie quanto mi consoli il piacere di ubbidirla, scaccio le tentazioni favorevoli all' insensibilità, e mi determino arditamente per il partito contrario. L' argomento, che si produce a favore dell' anima poco sensibile, ha due gravissimi difetti. Il primo è che proverebbe troppo, ed il secondo che si fabbrica, e fonda sopra un supposto falso:

Pro-

Proverebbe troppo, perchè contando per vantaggio la minore sensibilità, i bruti più torpidi avrebbero miglior sorte di noi, l' ostriche sarebbero invidiabilissime, e finalmente conservando la medesima proporzione nell' argomento, il non essere sarebbe più felice, che l' esistenza. Assurdo da non passarsi; che in poesia a qualche Amante disperato, sotto la protezione della retorica, che chiamerebbe una tal proposizione iperbole. Il falso supposto, benchè creduto universalmente assioma indubitato, senza che alcuno lo esamini, è la proposizione, che nella vita umana i dispiaceri sopravanzano di gran lunga il numero de' piaceri. Chi fa questo calcolo ingiusto non mette in conto l' uso ordinario, e continuo de' nostri sensi, ed il senso solo dell' esistenza, piaceri, de' quali non ci avvediamo, se non quando qualche accidente ce ne toglie, o scema l' uso. Venga una piccola flussione negli occhi, ed allora si conosce quanti piaceri ci defrauda, che mai non abbiamo onorati di questo nome. Una breve sordità, un casuale stupore nell' odorato ci scopre mille piaceri perduti. Se avessi tempo di andar sminuzzando questa materia, farei vedere a V. E. quanti, e quanti sono i piaceri non contati, dei quali ha certamente parte maggiore chi ha l' anima più sensibile. La parte a V. E. contraria sente senza fallo questa verità, ed io non sono solamente del suo partito, ma me ne congratulo seco, ed invidio chi ha il merito, e la sorte di farle desiderare un raddoppiamento di sensibilità.

Ma i miei malanni drammatici mi strascinano altrove: gradisca V.E. la mia ubbidienza in tanto tumulto, e non si meravigli, che io abbia passato così leggermente un soggetto, che meritava un trattato. Ella supplirà alla mia aridità, e continuerà, come spero, a permettermi, che col solito rispetto io mi dica.

La sua filosofia poi non era a pompa, come quella di Seneca: i suoi sentimenti eran del cuore, operava come parlava. *Io vi faccio libera rinuncia dell' eredità* (scriveva al marito della Romanina) *non già perchè io la sdegni; Iddio mi preservi da sentimenti tanto ingrati, ma perchè credo, che questo sia il mio dovere, e come uomo onorato, e come Cristiano.*

Il

Il mio onore, e la mia coscienza (scriveva al fratello Leopoldo) *m' han persuaso a rinunciare in persona del Signor Domenico di lei marito l' eredità, per la quale la medesima m'avea nominato. Io sono debitore al mondo d' un gran disinganno, cioè che la mia amicizia per lei avesse fondamento di avarizia, e d' interesse. Io non devo abusare della parzialità della povera defunta a danno del di lei consorte, ed il Signore Iddio mi accrescerà per altra parte quello, ch'io rinuncio per questa. Comunicate questa mia risoluzione a mio padre, assicuratelo della mia determinazione di assisterlo sempre, come ho fatto finora: in somma fatelo entrare nelle mie ragioni, affinchè non mi amareggi colla sua disapprovazione questa onesta, e cristiana mia risoluzione.* Si sa poi, che i poeti sogliono esser queruli un poco più di tutti gli altri non contenti del proprio stato. Egli è vero, che gli onori, e i comodi procuratigli da Carlo VI., Francesco I., Maria Teresa, e Giuseppe II. eran tali, ch' ei non avrebbe avuto motivo di potersi lamentare. Ma è vero altresì, ch' egli in tutte le sue lettere più confidenti scrivea con tal trasporto di gratitudine, e di amore verso gli *adorabili suoi Padroni* (espressione a lui frequente), che ognun s' accorge, ch' ei parlava, come sentiva, e che al labbro corrispondeva il suo cuore. Per quanto poi sia stato inclinato al motteggio, ed alle lepidezze, ed a' sali Attici, io non ho potuto trovar nelle sue lettere uno scherzo in materia di religione. Anzi fin nelle stesse controversie di disciplina, che ne' tempi antichi, e questi ultimi sono accadute, ei non ardisce di profferire un' espressione neppur ambigua, ma parla con una soda prudenza.

Osservate come si spiega in una lettera al Signor Principe di Campagnano in Roma: *Lo strano universale fermento, nel quale al presente si trovano le sacre, e profane cose in tutta la terra conosciuta, non mi fa sperare vicino il termine della crisi. Il fuoco arde nascosto da lunghissimo tempo: sono troppo etorogenei gli umori, che converrebbe ridurre in equilibrio, e l' oggetto di quelli che potrebbero contribuire al riposo, è la novità, e non la calma*

ma: onde per mettere in aspetto l'enorme confusione di un caos così tenebroso, parmi che non bisogni meno che quella onnipotenza, alla quale basta dire fiat lux: *perchè comparisca la luce. Desidero, che questi pochi sereni pensieri, sieno effetto dell'età mia propensa a deplorare il presente, e ad esaltare il passato: ma è ben certo per altro, che tutti i grandi cambiamenti (quando ancora sia sicuro, che i posteri abbiano a sentirne profitto) sono sempre fatali a quelli sventurati, che la sorte à condannati ad esserne spettatori.*

In una lettera de' 12. Agosto 1779. a me diretta: *Mi dispiace, ma non mi sorprende la guerra, che si fa colle carte fra Roma, e Napoli. Il trovare i veri limiti della loro giurisdizione fra'l Sacerdozio, e l'Imperio, dopo averlo tentato in vano il gran Pietro de Marca, è per il mio limitato talento un problema della categorìa della quadratura del circolo, e dell'esatta correzione del Calendario* (a).

In

NOTA DELL' AUTORE.

(*a*) Il celebre Exgesuita Cordara nell'elogio recitato in Alessandria tratta eloquentemente del costume, della religione, e della filosofia del Metastasio. *Da per tutto ne' suoi drammi trionfa l'onestà, la probità, l'innocenza, la buona fede. Da per tutto voi incontrate utili insegnamenti per ben regolare la vita a norma delle umane leggi e divine. Basta leggere il suo Senenzioso, che trovasi stampato a parte, per riconoscere un uomo, che non altro ebbe più a cuore, che d'ispirare l'orrore al vizio, l'amore alle virtù.*

Io ben so, che da taluni se gli fa un processo criminale, per aver portato, dicono, troppo avanti la passion dell'amore, capace però, soggiungono, di sedurre il cuore, e indebolire la virtù di chi ascolta. Ed io che posso dirvi? Meglio certamente avrebbe egli fatto a contenersi nell'amor della gloria, nell'amor della patria, e far campeggiar sulla scena il valore, la fedeltà, la costanza senza impegnarsi nelle follie degli amanti. Ma di certi nobili affetti poco s'in-

In somma voi trovate tutto (mi dirète con apparenza di ragione) nelle lettere del Metastasio? Sì Signore: ci trovo ancora l'irregolarità delle poste, di cui voi vi lagnate per la tardanza delle mie risposte, accagionando di oscitanza tutti questi Officiali, ed in sostanza trasversalmente me stesso, che ritro-

---

s' intende il volgo, niente gli gusta. Al contrario dell' amor pazzo, e forsennato più o meno se ne intendono tutti, e senza questo condimento sembra oggimai insipida ogni rappresentanza. Tale è il gusto predominante del secolo. Volendo egli dunque, e forse dovendo servire al genio del tempo, e alla necessità del teatro, non ha potuto prescindere dagli amori; e poichè niente di mediocre, gli ha caricati un poco, e gli ha messi in tutta la più viva comparsa. Ma con quanta precauzione! con qual riserba! v' è mai parola men castigata? v' è mai espressione, che non istia ne' termini della più stretta onestà? Ha data la sua forza all' affetto, ma senza lasciarlo scorrere oltre al dovere nemmen d' un passo. Questa è la sua difesa. Se poi questa non basta, perchè ci atterremo noi solamente alle opere sue teatrali d' argomento profano, avendone fatte tante altre in materia sacra, che pur sono le più studiate, e le migliori? E se a quelle può darsi giustamente qualche eccezione, forse non se ne trova in queste il correttivo? Leggete la Morte di Abele, *il* Giuseppe riconosciuto, *il* Gioas, *la* Betulia liberata, *e quì vedrete quali erano i veri suoi sentimenti, quì dove scriveva di suo proprio genio, e non già al confuso popolo di gusto guasto, ma a scelte nobili adunanze, e per solo trattenimento lodevole della Corte.*

Leggete l' Isacco, *la* Passione, S. Elena, *il* Natale, *ed i santi affetti, che quì desta nell' animo di chi legge, non bastan forse a distruggere qualunque rea impressione, che possan fare i suoi discorsi di amore? Per finirla, se ogni scrittore forma senza avvedersene, il suo proprio ritratto, mentre scrive, e quasi dipinge se stesso nelle sue opere, in tutte le opere del Metastasio voi vedete espresso un uomo di somma onestà, di soda religione, e d' incorrotta morale, com-*

mun-

trovandomi nella carica di Fiscale, non v' apprestì riparo. Ecco come il Poeta scrivendo alla Principessa comincia la lettera de' 12. Luglio 1750. *Due veneratissimi fogli di V. E. mi giungono nello stesso momento, l' uno in data del 9., e l' altro del 15. dello scorso Giugno, irregolarità qui assai frequenti, dopo un nuovo*

---

munque a certi tratti assai esperto si mostri nelle materie di amore.

Ora un uomo di questa sorte, qual io ve l' ho descritto, più non esiste, o Signori, la morte ce l' ha rapito. E dove, e quando ne troveremo un altro, che ne compensi la perdita? Egli è vissuto forse abbastanza alla natura, essendo giunto agli anni ottantaquattro di età: più che abbastanza alla celebrità del nome, avendone empito può dirsi il mondo tutto, e lasciandolo consegnato all' eternità de' suoi scritti. Tuttavia la morte di un uomo grande, che mai non dovrebbe morire, è sempre troppo sollecita, ed affrettata. Aggiungete, che anche nell' ultima sua vecchiezza, egli conservava il suo primiero vigor di mente, ed era tutt' ora per le speciali sue qualità l' amor di Vienna, l' anima, e la delizia delle conversazioni, nè era facile trovarne altro di maniere più gentili, di spirito più elevato, di cuor più sensibile, e ben fatto. Pieno di sali, ma sempre onesti, e senza satira: amico sincero, schietto, e compiacente con tutti, niente invidioso delle altrui lodi, giusto stimatore dell' altrui merito, lodator liberale di tutti i virtuosi. Onorato da' Grandi, acclamato dal popolo, celebrato dalle nazioni, è pur sempre modesto, e senza fasto. Ma dove lascio il meglio? Così esatto ne' doveri della nostra santa religione, e di coscienza così tranquilla, che negli estremi periodi della vita, quando altri tremano, egli scherzava sulla vicina sua morte. Abbiamo dunque ragion di credere, ch' egli non solo sopravviverà per un pezzo nella ricordanza degli uomini, ma goderà d' una vita molto migliore nella beata eternità, maggiormente che gli è toccato in sorte di morire coll' Apostolica benedizione del gran Pontefice Pio VI. suo Sovrano, che di quei giorni fortunatamente trovossi nella Capitale dell' Austria.

vo regolamento, che si è dato a queste poste. Non so se procedono dall' insperienza de' Ministri delle medesime, che confondono ancora i nuovi, e gli antichi canoni, o da qualche difetto intrinseco delle recenti disposizioni: ma so bene, che io rispondo a due lettere, e non ho colpa nella dilazione.

Dunque tutto il mondo è paese: gli esteri non sono esenti da' nostri difetti, e noi neppur saremo privi delle loro virtù. Stiamoci pur come stiamo, e contentiamoci de' doni, onde il Cielo ha arricchita l' Italia, senza invidiar coloro, da cui siamo invidiati. Quanto alla letteratura noi in tutte le parti abbiam avuti, ed abbiam soggetti da opporre alle nazioni straniere, come nella drammatica poesia opponiamo il Metastasio a' Greci, a' Latini, a' Francesi, che sono stati finora, e che forse verranno. Sono intanto ec.

Napoli 30. Maggio 1784.

ELOGIO DEL JOMMELLI O SIA IL PROGRESSO DELLA POESIA, E DELLA MUSICA TEATRALE.

La Musica, e la Poesia son sorelle: ne' tempi felici della Grecia non si riconobbe poesia senza musica, e il poeta, e il cantore si confondevano anche ne' nomi: forse non si riconobbe neppur musica senza poesia, perchè la musica istromentale assoluta, o non vi fu, o era quel ch' è il pantomimo in rapporto al dramma, cioè un' espressione, che col ballo imita e rappresenta le azioni, che dovrebbero esprimersi colla parola, e col canto. In fatti i compositori più bravi di musica istromentale fra noi non scrivéano a caso, ma si proponeano un tema poetico, un quadro, e le loro sonate aveano anche il titolo della tempesta, della primavera ec., come ognuno può veder nel Corelli: e gli ammirabili terzetti, quartetti, quintetti, e sestetti del Boccarini saran sempre i modelli più perfetti della musica istromentale, perchè oltre l'estro, la dottrina, l'invenzione, l'esattezza, han *la qualità cantabile* sempre annessa, che rende quelle note non già un capriccioso accozzamento canoro, ma una misurata ed armonica poetica cantilena.

Ne' secoli più belli di Roma non accadeva altrimenti; giacchè il Lazio non ebbe nè musica, nè poesia nazionale, ma adattò alla sua lingua la musica Greca, non altrimenti che gl' Inglesi, gli Spagnuoli, i Tedeschi, che han ricevuta la musica Italiana. Nella decadenza del Latino idioma si divise infelicemente la musica dalla poesia, e quindi non furono eguali a risorgere le due facoltà, mentre nel secolo XIII. la poesia Italiana fece de' maravigliosi progressi nelle mani di valenti scrittori, nell' atto che la musica appena balbettava in qualche Coro Monastico. Siccome gli ajuti, che alla musica vengono dalla poesia, sono maggiori di quei che alla poesia vengono dalla musica, così nella divisione fu maggiore il danno, che ne ritrasse la musica, la quale restò per lungo tempo poco misurata nel canto chiamato fermo, ch' è in sostanza un canto adattato alla prosa senza misura. Quindi è, che volendosi a poco a poco riunire queste due facoltà, si ritrovarono ben disuguali di merito, ed i soccorsi non potettero aver mai buon successo. Non si dimenticò la musica della sua prosaica tardità, e ne' versi endecasillabi non seppe ritrovar cadenze svelte, ritmi sensibili, e divisione comoda di accenti, finchè la poesia somministrò con melici stretti metri una melodia più regolata, ed una misura più armonica, che noi chiamiamo *aria* a differenza del recitativo, ch' è libero, e sciolto. Questo nuovo per l' Italia genere di poesia fu adottato dal teatro; ma siccome le Lirica, e l' Epica fra le mani del Petrarca, dell' Ariosto, e del Tasso erano fra noi giunte al sommo da gareggiar co' Greci, e co' Latini, così la comedia, e la tragedia specialmente per musica era ancor nascente, e per conseguenza la nuova musica teatrale non trovò una guida chiara, e sicura nella rozza poesia, a cui fu adattata.

Dal 1597, in cui comparve l' *Anfiparnasso* del Vecchi, fino al 1700 i poeti furono Rinuccini, S. Martino, Campeggi, Salvadori, Bezzi, Bertanni, Benigni, Gessi, Tronsarelli, Grassini, Ridolfi,

Sor-

Sorrentino, Coppola, Ruoti, Ferrari, Perſiani Vendramini, Adimari, Strozzi, Buſinelli, Badoaro, Caſtelli, Fauſtini, Sale, Nolfi, Meloſio, Bertolini, Errico, Manara, Baſſo, Biſaccioni, Coſta, Belli, Mainardi, Cicognini, Contralbo, Biſſani, Santacroce, Orſino, Marra, Marcheſelli, Mirato, Caſtoreo, Poſſarelli, Sbarra, Bonarelli, Vaſotari, Ariberti, Valgemma, Aurelj, Tori, Rocobelli, Zucchi, Palma, Caſtelli, Valentini, Smeducci, Moſcardini, Moneglia, Piccoli, Roſſetti, Zaguri, Milcetti, Artale, Baregani, Lanzoni, Righoſi, Giberti, Contarini, Ridolfo, Pannini, Voluta, Bungini, Corradi, Gaddi, Lorati, Sterzani, Medolago, Friſari, Morſelli, Silvani, Neri, Freſara, Cialli, Montis, Trucchi, Rapparini, Pancieri, Bonacoſſi, Gualazzi, Paſſarini. Quaſi tutti i nomi di coſtoro ſono ignoti, ed ignoti ſaranno ancora i nomi de' maeſtri, che mettevano in muſica l'opere di coſtoro. Tedeſchi, Vivola, Strigio, Cortucia, Peri, Cavino, Gagliano, Giacobbi, Manelli, Cavalli, Monteverde, Sacrati, Marazzoli, Rovetra, Ceſti, Leardini, Luzzo, Viani, Daniele di Caſtrovillari, Lagnaſi, Milleville, Magni, Fuſchi, Spinazzani, Sitelli, Polarolo, Albinoni, appena ſaranno regiſtrati nell' Archivio del dotto P. Maeſtro Martini, nell' opere del Quadrio, o di altro raccoglitore di monumenti antichi, e Dio vi guardi in un' accademia di muſica di domandare, che vi ſi canti un' aria, un duetto di Caſtrovillari, o di Spinazzano.

Boroncini, Caldara, Pradieri, Gaſperini ſon Maeſtri più noti, come più noti i poeti Salvi, Stampiglia, Gigli, Frugoni, e quel che ha ſuperato tutti, Apoſtolo Zeno. Lo ſteſſo Zeno però, che diede forma regolare a' drammi per muſica, nelle arie fu duro, e fu irregolare, accoppiando ſpeſſo verſi di teſtura differente, di metri diſuguali, e di accenti così diverſamente collocati, che la muſica non potea adattarvi un motivo fluido, e continuato. Per eſempio qual motivo regolare può il Maeſtro adattar all' aria di Ambleto?

Teneri sguardi,
Vezzi bugiardi,
Già mi preparo a fingere,
Anima mia, per te.

ove il primo, e secondo verso non han niente che fare col metro de' due seguenti. Qual altro all'aria di Costantino?

Con la morte del tiranno
Stabilirò
La mia grandezza,
E il tuo riposo,
E del trono a me usurpato
T' accoglierò
Più fortunato
Cesare, e Sposo.

Qualche ingegno sublime e raro risplendeva ancor fra le tenebre, ma era un urto felice per caso, più che per sistema, e mancando il fondamento della poesia regolare, la musica si sosteneva per forza di arte di contrappunto, e di armonia ricercata, più che per invenzione di aggradevoli motivi, e per estro di vivace melodia. Si distinse sempre il celebre Benedetto Marcelli, il quale dalla irregolarissima, e prosaica version de' Salmi del Giustiniani seppe derivare un torrente di musica, rinnovando il prodigio di chi trasse acqua dalla selce, sebbene non possan di tanto in tanto non risentirsi quelle note del difetto de' versi, meno sensibile per altro, in quanto non si attende tanto alla fluidità, ed alla dolcezza in una musica grave, seria, ed Ecclesiastica, quanto in quella, che appartiene al teatro, di cui trattiamo.

In questo stato era la musica teatrale nel 1714, quando nacque Niccola Jommelli in Aversa, Città cospicua per varj titoli nelle vicinanze di Napoli, e per quello ancora delle celebri comedie Atellane, s'è vero, che sia essa l'antica Atella, che

che altri crede esser l'Acerra, donde si trae l'origine del nostro Pulcinella, che per retta linea si vuole, che sia succeduto allo *stupido*, al *macco*, ed al *buccone* de' Latini. Ma già si preparava una nuova rivoluzione nella musica teatrale per mezzo della poesia, che s'andava coltivando dal Metastasio. Deesi a Metastasio quella fluidità, e quella melodia delle nostre arie: i suoi metri destavano ne' Maestri di musica i motivi, e le idee: e la chiarezza del sentimento, e dell'espressioni unita all'esterior dolcezza incantò tutti, e rapì in maniera, che in pochi anni la musica teatrale giunse al sommo, e ricominciò a cadere dopo il soverchio lusso.

Metastasio, che nacque nel 1698, non avea che 23 anni, quando nel 1721 pubblicò la sua cantata degli *Orti Esperidi* in Napoli, fatta eseguire magnificamente dal Viceré D. Marcantonio Borghese Principe di Sulmona, e Rossano colla musica di Niccola Porpora, e l'anno dopo l'altra dell'*Angelica* eseguita in casa del Principe della Torella, tutte e due per festeggiar la nascita dell'Imperatrice Elisabetta, colla musica dello stesso Porpora, e quasi contemporaneamente la *Galatea*, eseguita in casa del Duca di Monteleone, come ho ricavato da' libretti allora stampati, che m'ha gentilissimamente comunicato, dopo averli rinvenuti con infinita diligenza, l'Avvocato Cristini in occasione, che andava viaggiando per raccogliere notizie per la bella edizione Metastasiana di Nizza. Si scossero quasi tutti, e corsero incantati di quella poesia, e musica teatrale, sebbene l'una, e l'altra assai deboli, e si cominciò quasi ad abbandonar ogn'altro genere di poesia Italiana, ed ogn'altra musica, accendendosi un gran desiderio in tutti di perfezionar questa parte di musica, e di poesia non bene ancor coltivata.

Rapidi furono i progressi della musica teatrale dal 1721 fino al 1724, quando comparve nel teatro di S. Bartolomeo il primo dramma del Metastasio, che scrisse appunto in Napoli in età di anni 26, e la musica fu del Sarri. Il dot-

 to

to Abate Cordara (*a*) nell' eloquente elogio del Metastasio asserisce, che la *Didone* comparve in Roma la prima volta nel 1728 colla musica del Vinci. Dal 24 fino al 28 la Didone in varj luoghi d'Italia si farà messa in teatro almeno dieci volte, e queste primizie musiche non debbonsi a Roma. Lo stesso autore nell' edizion di Parigi attesta, che la prima volta fu rappresentata nel 24 in Napoli colla musica del Sarri. Ma v' è dippiù: Roma neppure può aver l' onore di questa poesia: il dramma fu composto in Napoli sotto la protezione della famosa Principessa di Belmonte D. Anna Pinelli gran protettrice de' musici, e de' poeti, e specialmente del Metastasio, il quale fu pòi a lei obbligato della sua gloriosa situazione nell' Imperial Corte di Vienna. Questa immortal Dama, madre dell' attual Principe di Belmonte Pignatelli, Maggiordomo maggiore di S. M., la quale io ho avuto l' onore di conoscere nell' ultima sua età, mi disse che il suo maestro di musica era stato Sarri, e perciò fu scelto per quel primo dramma del Metastasio, dramma nato sotto gli auspicj di lei, come lo stesso Metastasio confessa in una lettera scritta alla medesima nel 1749, quan-

Nota dell' Autore.

(*a*) Questo celebre Exgesuita è l'autore dell' *Egloghe militari* fatte da me ristampare in Napoli co' torchi del Porcelli, precedute da una mia prefazione intorno al merito d'un argomento nuovo ed originale, espresso così felicemente in versi Latini, ed Italiani dall'Ab. Cordara. Vi corse però in tal edizione un equivoco: l'Egloghe mi furono comunicate dall' Abate Carbone, elegantissimo poeta Latino, ed autore del noto poema de' *Coralli*, e da certe espressioni d' una sua lettera, in cui egli parlava d' una traduzione dell' Egloghe da lui incominciata, si prese un abbaglio attribuendosi al Carbone quell' Egloghe Latine, che sono del Cordara egualmente che le Italiane.

quando in Vienna fu la Didone rappresentata colla musica del nostro Jommelli, come appresso si dirà.

Egli è vero, che tra il 1728, e 29 fu in Roma la prima volta rappresentata la *Semiramide* nel teatro delle Dame colla musica del Vinci, e replicata ancora la *Didone* colla musica dello stesso Vinci; ma siccome la *Semiramide* fu dal Metastasio composta in Roma, così la *Didone* fu composta in Napoli, non già nel 28, ma nel 24, altrimenti col Cordara si trasporterebbe la sua prima fatica all'anno trentunesimo di sua età, quando egli ne aveva appena ventisei (a). Non minore è lo sbaglio del Quadrio nel *lib. III. dist. 9. C. 4.* della *Storia, e ragione di ogni poesia*, che unisce la composizione, la rappresentazione, e l'impressione della Didone nel 1725 in Venezia, ingannato dal libretto, che avrà veduto, e dal sonetto del Metastasio alle Dame Veneziane, senza riflettere, che quella fu una seconda edizione, o come dicono i nostri Leggisti, un codice *repetitæ prælectionis* dopo la prima di Napoli nell'anno antecedente, ove ancora qualche anno dopo si replicò la Didone colla musica di Hasse allor giovinetto, ch'ebbe un incontro non men felice di quello, che la prima volta ebbe la musica del Sarri nel 1724.

Ad assicurar quest'epoca ho fra miei libri un bel monumento del Consiglier D. Giovanni Pallante, dotto Ministro, e buon poeta, che la morte ci rapì or è un anno, nella sua per altro consumata

d 4 vec-

NOTA DELL' AUTORE.

(a) *Ogni scena* (dice il Cordara) *fu un continuo batter di mani . . . . . parve si schiantasse da' suoi cardini il teatro. Io non intervenni allo spettacolo, perchè il mio abito d'allora non mel permise, ma ne sentii quasi il rumore dalla mia cella, in quanto d'altro non si parlava in quei giorni in Roma.*

vecchiezza (*a*). Esso è il primo tomo dell'edizion Napoletana del 1747 delle opere del Metastasio, dietro di cui il Pallante vi notò di suo carattere queste parole: *La Didone abbandonata fu la prima opera, che compose l'autore per il Carnevale del 1724 in Napoli, ov' era colla sua Marianna Benti Bulgarelli detta Romanina, che fece la parte di Didone, e Nicola Grimaldi detto Nicolino fece Enea: compose le Scene buffe, e la parte di Nibbio fece Gioacchino Corrado, e Santa Marchesini la parte di Dorina. Mi pareva, che allora l'Autore avesse 25 anni all' aspetto, anzi meno, che più. Si ripetè dopo nella Quaresima di detto anno, e riscosse applausi meravigliosi.*

Si

Nota dell' Autore.

(a) Sia permesso all' amicizia di lasciar una memoria di gratitudine verso questo dotto, ed intiero Ministro nella seguente iscrizione da me distesa pel suo sepolcro:

Joannem Pallantem Regium Consiliarium,
Domo Balneolis,
Cui morum ingenuo, integroque,
Cultiorisque philologiæ, & poeseos studiosissimo,
Fortuna, ceteroquin nec doctiorum,
Nec honestiorum amica,
Quasi alio divertenti publicos honores obtulit,
Exemplo docentem
Nec Musas Themidi aversas esse,
Et suum cuique jus tribui posse
Citra animi insinceram significationem,
Virum justi propositi tenacissimum,
Numquam aliud agentem, aliud simulantem,
Sed doli vel boni inimicum,
Quamvis annum supra LXXIX.
Ut alienissimo tamen tempore ereptum
Quantum est hominum sapientiorum collacrymatur.
Ob. Neapoli postridie nonas Novembris MDCCLXXXIII.

Si avverta, che nel 1724 vi era minor scrupolo in Napoli di far le opere in musica in tempo di Quaresima, ciò che in questi tempi, che si credono più sciolti, non si permetterebbe, se pure non si verificasse per quell' età il mio sistema di andare al teatro collo stesso modesto raccoglimento, che ad una sacra funzione. A questo sistema forse è da riferirsi quell' effetto meraviglioso, che i nostri vecchi ci raccontano d'aver fatto la rappresentazione di quel dramma, e le lagrime, che espresse dagli occhi degli spettatori la musica in bocca della Bulgarelli, o sia della Romanina. Questi miracoli son pur veri, ma si debbono attribuire a tutt' altro, che alla musica del Sarri, ch' era pur poca cosa. La Romanina era grande Attrice, e lo stesso Metastasio apprendeva da lei le più belle situazioni di scena, com' è quella della gelosia nella scena XIV. e XV. del secondo atto, che fu tutta invenzione della cantante, come mi ha più volte assicurato la Principessa di Belmonte. Le nostre cantanti si contentano di farci un' insulsa sonatina di gola, di opprimerci con gorgheggi fuori di luogo, e poi ridendo, ove dee piangersi, guardar intorno minacciando sdegno, o promettendo amore a' giovanetti protettori ne' palchi.

Dal 1724 fino al 1730 seguì la musica a migliorarsi fra le mani dello stesso Sarri, dello Scarlati, del Vinci, del Sassone, del Leo, i quali sempre più si sono appresso studiati di perfezionarla, e le lor carte son disuguali di merito secondo gli anni, in cui furono scritte. Nell' anno 1730 mentre la musica teatrale avea cominciato a prender vigore, il nostro Jommelli in età di anni sedici fu trasportato da Aversa in Napoli, e fu messo in educazione nel Conservatorio detto de' Poveri di Gesù; donde dopo qualche tempo uscì, ed andò nell' altro Conservatorio detto della Pietà de' Turchini, apprendendo da Prota, e da Mancini, e poi finalmente da Leo quelle cognizioni pratiche, e teoriche, che potean formare un maestro.

Gran-

Grande era in quei tempi lo ſtudio della muſica proſaica dotta, cioè de' Madrigaliſti, de' Compoſitori di canzoni, e di fughe, che camminavan ſulle orme de' rinomati ſcrittori de' ſecoli precedenti. Come il canto ha tentato in tutt'i tempi di opprimere, non di ajutar le parole, così quei valenti maeſtri ſcrivendo o ſulla proſa, o su' verſi eguali endecaſillabi, e non lirici, e volendo far uſo tanto della nuda, e tenue corriſpondente al recitativo, quanto della più ornata corriſpondente alla melodia delle arie, cominciarono a dividere in guiſe ſtrane, e moltiplicar quelle parole della proſa, o del verſo, finchè a forza d'immaginarj inciſi ne cacciavano certi figurati metri, o ritmi ideali, i quali incantavano tutti per quel poco di melodia continuata, che ſi ſentiva, di che n'è rimaſto veſtigio preſſo noi nelle carte di Chieſa, ove ſi ſente continuamente *laudamus te*, *laudamus*, *benedicimus*, *adoramus*, *glorificamus te*, per farne un'arietta, e tanti altri eſempj.

Debbo queſte rifleſſioni allo ſteſſo Metaſtaſio. Quand' io gli mandai la verſione di alcuni Salmi ridotti in cantate con arie, e duetti, che pria non c'erano, per comodo della muſica, ei mi riſpoſe nella lettera de' 17 Gennaro 1779 ſtampata nel tom. VIII. dell' edizione Napoletana delle ſue opere pag. 103. *Potrà ora ogni Maeſtro impiegare in queſti Salmi l'una, e l'altra ſpecie, nelle quali divide Ariſtotile la muſica, cioè in μουσικην ψιλην, e κατὰ μελωδιας, valendoſi ne' recitativi (come facean gli antichi ne' diverbj) della prima, tenue e nuda, che ſufficientemente ſi forma da' ſoli metri: e della ſeconda più ornata, che prende nome di melodia nelle arie, come gli antichi ne' cantici, monodj, ſtroſe, antiſtroſe, ed epodi praticavano. Coteſta melodia ſi forma (come a V.S. Ill. è noto) principalmente dal ritmo, o ſia numero, del quale i metri ſon parti, e non ſono coteſti ritmi, ſe non le varie, arbitrarie, e per così dire, periodiche combinazioni di metri, che inventa più o meno felicemente a miſura de' ſuoi talenti il Compoſitor della muſica, e donde naſce l'infinita allettatrice diverſità dell'una dall'altra aria, dell'uno dall'altro me-*

motivo, soggetto, idea, pensiero, o comunque voglia chiamarsi. Ed è visibile l'infinito comodo che sperimenterà ora uno scrittor di musica nel mettere sulle note i rinnovati Salmi, ritrovando nella ritmica poesia de' medesimi le combinazioni de' metri, ch' egli avrebbe dovuto inventare, e basterà ora, che la secondi. Me ne congratulo con esso lei, e me ne compiaccio in me medesimo, ritrovandomi così senza concerto sempre seco di accordo: Alla qual lettera l'Editore Abate Orlandi v'appose questa giudiziosa nota: *Questa lettera è piena di erudizione, e filosofia, e non tutti ne comprendono il bello. Prima che s' inventassero le nostre arie di vario metro, il Maestro dovea ritrovar la melodia dal verso medesimo endecasillabo, di cui si serviva pel recitativo: ora gliela somministra il poeta. Il recitativo francese è una cattiva aria, e l'aria francese è un cattivo recitativo, appunto perchè i limiti di recitativo, e di aria nella poesia francese non son ben chiari: i nostri Italiani antichi facevan lo stesso.*

Or questo studio di andar dividendo i metri per cavarne alcune combinazioni di ritmi, e formar su di esse un motivo di canone, o un soggetto di fuga, si ritrovò quasi inutile, quando la musica passò al teatro a rivestir le arie regolari del Metastasio, ove la melodia delle parole era maggiore di quella delle note, e quindi non sapendo i maestri che uso farne, urtarono in altro eccesso di una modulazione troppo semplice, e quasi puerile, da usarsi nelle nenie delle balie, servendo alle parole più con una declamazione, che con una musica. Chi dà un' occhiata alle carte teatrali dello Scarlatti, ed alle prime dell' Hasse, e dello stesso Leo, resterà sorpreso, come uomini, che tanto valevano in quell' altro genere di musica, si ritrovassero poi così poveri di ornamenti, e d' idee in quest' altro: ma cesserà la meraviglia ove si rifletterà, che egualmente miserabili poeti si son trovati nella poesia drammatica quei per altro valorosissimi compositori di ottave, di terzetti, di sonetti, e di canzoni, e basta aprire il solo Frugoni per persuadersene. Quelle lor ricchezze non sapevano ove collocarle, ed eran mobili non atti

ti per queste abitazioni, ed all'incontro non ancora s'eran provisti di que' mobili adattati, e tagliati secondo la nuova architettura. Credettero dunque, che una poesia così bella non avesse alcun bisogno di essere ajutata, ma appena di esser servita per quasi una cerimonia, cantando da se, e si contennero timidi in una semplicità puerile.

Surse allora un ingegno armonico, nutrito dalle Grazie, e dalle Muse, di delicato orecchio, portato non tanto dallo studio, quanto dall' impeto della natura al buono, cioè l' immortal Pergolesi. Ei, che chiamavasi *Giambatista Jesi*, non era nostro per nascita, giacchè era di *Pergoli* nella Marca, ove nacque il 1707, e donde fu detto *Pergolese*, sebene l' autor Francese dell' opera *Essai sur la musique* lo fece originario di Casoria, ch' è uno di quei sogni, di cui abbonda quel libro indigesto. Era però nostro per educazione, giacchè venne in età di 14 anni in Napoli, e studiò nel Conservatorio di S. Onofrio, e quì fu prodotto dalla Casa di Stigliani, e di Maddaloni, e dopo una breve dimora in Roma quà ritornò, e morì a Pozzuoli. Egli in breve tempo dal mediocre stato, in cui trovò questa musica teatrale, la ridusse al sommo, al perfetto nell' Olimpiade. La vita breve di questo Raffaele della musica impedì, che dopo l' Olimpiade si potessero avere altri capi di opera, a riserba del celebre *Stabat*, che in altro genere toglie ad ognuno la speranza di poterlo eguagliare. Si può dire che Pergolesi niente abbia lasciato, che migliorare a' successori, e che da quell' epoca in poi abbia piuttosto la musica perduto, che acquistato vigore. Si riformò il gusto universale a quell' incanto, si cominciò a distinguere l' accento, il metro, la continuazione delle melodie, e il popolo corse presso ad un giovine, lasciando i più vecchi accreditati, da' quali perchè *turpe putant parere minoribus*, gli fu mossa un' orribile persecuzione, la quale giunse a tanto, che si crede, che fosse morto avvelenato da' suoi malevoli. Il Signor Arteaga nella sua dotta,

e giu-

e giudiziosa opera delle *Rivoluzioni del teatro*, fa a questo proposito questa bella osservazione. *Morì di trentatre anni, alcuni affermano, di veleno preparatogli da' maestri di cappella suoi rivali. Quantunque ciò non meriti ogni credenza, egli è tuttavia certo, che Pergolese fu il bersaglio della invidia, e che sembra essersi avverata nella sua persona quella severa e incomprensibil sentenza, che la natura in creando gli uomini singolari ha, come dice, un poeta Francese, pronunciato contro di loro: Sois grand homme, & sois mallereux.* Questi stessi maestri però, che l'avean preceduto, ma che sopravvissero lungamente dopo lui, non ostante, che sdegnassero dal principio di andar presso le orme di un giovanetto, furon costretti insensibilmente dalla forza del gusto dominante a cambiare stile, come lo cambiò lo stesso Leo, e lo Hasse, le cui carte dopo l'epoca del Pergolesi si ritrovano differentissime dalle altre prime composte. La buona scuola del canto devesi anche al Pergolesi, giacchè sul gusto delle sue carte i bravi cantanti cominciarono a modulare, e a distinguere la forza di quei motivi, che formavano una continuata armoniosa melodia (a). Avremo dunque la virilità della musica

NOTA DELL' AUTORE.

(a) S'avverta, che noi quì non tessiamo una storia esatta e minuta, ma sdegliamo oratoriamente più che storicamente certi punti di veduta più degni di essere osservati. L'esattezza storica dovrebbe dare il luogo di primo riformatore del gusto a Leonardo Vinci, che nella Didone, nell' Artaserse, e nel Catone precedè di due, o tre anni il Pergolese. Ei però, a riserba di qualche pezzo interessante, in cui giunse colla forza del genio, e coll' accurata meditazione a ritrovar certa melodia allora ignota, in tutto il resto è nella stessa puerile semplicità de' suoi contemporanei. Non così il Pergolese, la cui *Olimpiade* si potrebbe rappresentar tutta intera al presente senza pericolo di nausea, o di noja, per tacer

fica teatrale dal 1733 fino all' 80, epoca, che corrisponde alla virilità ancora della poesia del Metastasio, i cui capi d'opera cominciarono appunto dal 33 in poi, come i più giudiziosi sono andati osservando. Si mantenne per l'ajuto di varj soggetti nella sua robustezza fino al 1760, quando per l'amor della novità i maestri cominciarono a ritornare a' libretti antichi prima del Metastasio, o a ricorrere ad altri nuovi, che da ogni parte d'Italia venner fuori per opere di tanti poetastri infelici imitatori del Metastasio, e disperando di poter fare una musica bella, la vollero far ricca: La caricarono di ornamenti superflui, finchè oppressero quella poesia, che sola dovea secondarsi, e che era stata la produttrice della musica: esempio d'ingratitudine dato a' cantanti, che indi poi lussureggiando hanno insultato a' maestri di musica, come essi aveano insultato a' poeti.

Or nel 1737 era la musica nel più florido stato, quando Jommelli in età di 23 anni scrisse la prima opera intitolata l' *Errore amoroso* nel teatro nuovo di Napoli sotto la protezione del Marchese del Vasto Avalos, di cui Maestro di cappella s' intitola nel libretto. Incredibile fu l'incontro di questa musica, e ad assicurare il giovane compositore dall' invidia giovò molto l'approvazione del celebre Leo, la cui amicizia s'avea procurato, coltivandola continuamente in modo, che egli passava per uno scolare del Leo, non ostante che in verità egli avesse studiato in Aversa sotto il Canonico Muzzillo, indi in Napoli sotto Fago, e poi sotto

---

tacer dello *Stabat*, che mai non invecchia. Una maggiore storica esattezza si potrà trovare nell' accurata opera del *Teatro* del Signor Signorelli, il quale nel ristamparla, sento che arricchisce la parte, che riguarda il teatro di Napoli, con rare ed interessanti notizie, le quali egli adornarà delle sue solite giudiziose riflessioni.

sotto Prota, e Feo. Ma non può negarsi, ch' ei non contento de' suoi per altro bravi maestri, cercò d' apprender da Leo il grande, il sublime della musica, e si scorge dagl' intendenti, che Jommelli ha fatto grandissimo studio sulle carte del Leo, e che spesso ha rivestito di miglior colorito gli stessi disegni del suo direttore. Egli già uomo di fama stabilita, e superiore all' invidia, nel 1736 in occasione, che si concertava una cantata del Jommelli in casa della Signora Barbapiccola sua discepola, trasportato quasi fuor di se, non ebbe riparo di esclamare: *Signora, non passerà molto, e questo giovane sarà lo stupore, e l' ammirazione di tutta Europa*. Leo dunque andò varie volte a sentir quella musica nel teatro nuovo, predicando, che i suoi presagj si sarebbero in breve verificati.

L' anno 1738 scrisse l'*Odoardo* nel teatro de' Fiorentini con maggior incontro: la fama cominciò a divulgare il suo nome fra gli esteri, e fu chiamato in Roma nel 1740 sotto la protezione del Cardinal Duca di Yorch. Scrisse ivi il *Ricimero* nel teatro di Argentina, e fu confermato per l' anno seguente, in cui scrisse l'*Astianatte*, opera fortunatissima, che giovò anche molto a Filippo Elisj, che facea da prima donna; e gl' intendenti osservano, che in tal opera si sentì la prima volta una sestupla in un' aria di bravura, e di espettazione, impiegata per l' innanzi ad altro uso.

Chiamato nell' anno stesso in Bologna scrisse l' *Ezio*, e non trascurò nel tempo della sua dimora in quella città di frequentare il P. Martini: anzi la prima volta egli senza farsi conoscere, subito che colà era giunto, v' andò a ritrovarlo, pregandolo di ammetterlo fra' suoi scolari. Gli diede il Martini un soggetto di fuga, e nel vederlo eseguito così eccellentemente: *Chi siete voi*, gli disse, *che venite a burlarvi di me? vogl' io apprender da voi*. = *Sono Jommelli, sono il maestro, che deggio scriver l' opera in questo teatro: imploro la vostra protezione*. Il Contrappuntista severo, *gran fortuna*- rispose, *del teatro di avere un maestro come voi filosofo; ma gran disgrazia la vostra di perdervi nel teatro in mezzo ad una turba d' ignoranti corruttori della musica*

sita. Jommelli confessava di aver appreso molto da questo illustre maestro, e specialmente *l'arte d'uscire da qualunque angustia, o aridità, in cui si fosse ridotto un maestro, e di trovarsi in un nuovo campo spazioso a ripigliare il cammino, quando si credea, che non ci fosse più dove andare*: espressioni sincere, ch' io più volte ho inteso da lui medesimo, ch' egualmente mi confessava, che al Martini mancava il genio, e che l'arte avea cercato di supplire alla mancanza della natura.

Nel 1746 scrisse ancora con gran successo la *Didone* in Roma in Argentina: indi ritornato in Napoli scrisse l'*Eumene* nel Real teatro di S. Carlo, che riscosse incredibili applausi. Mentre si volea fermare per un' altra opera, fu chiamato in Venezia, ove la sua *Merope* piacque universalmente tanto, che s' impegnò quel Governo di stabilirlo in quella città, e lo fece elegger Maestro delle Figliuole del Conservatorio, per cui scrisse varj pezzi di musica di Chiesa, e specialmente il *Laudate pueri* a due cori, ad otto voci, cioè quattro soprani, e quattro contralti, le cui esecuzione riempì di diletto, e di ammirazione e il popolo, e i dotti.

Grande fu ancor l' applauso, che riscosse il suo *Gioas*: fu replicato mille volte nelle case private, ne' Chiostri, nelle Chiese; e per non dipartirsi dalla vecchia usanza di non interromper la liturgia latina con versi italiani, vi fu chi si prese la pena di guastar la bella poesia Italiana del Metastasio con una traduzione latina misurata cogli stessi metri, acciò si potesse cantare anche in mezzo alla liturgia (*a*).

In

NOTA DELL' AUTORE.

(a) Jommelli me ne recitava la prima aria di Gioas:

Ah se ho da vivere	*Si semper innocens*
Mal fido a te,	*Non ero in te,*
Sull' alba estinguimi	*Tu Rex Omnipotens*
Gran Re de' Re:	*Occide me:*
Prima che offenderti	*Culpam preveniet*
Vorrei morir.	*Amata mors.*

In questo tempo morì il celebre Leo, e vacò la piazza di Maestro della Real Cappella di Napoli. Vi si fece il concorso. Il Marchese di Salas Montallegri allora Primo Segretario di Stato mandò le carte al Conte Finocchietti Ministro di questa Corte in Venezia, perchè si fossero esaminate dal Jommelli. Costui esaminò, e riferì, dando la precedenza a quella carta, che si coprì essere di Francesco Durante, avendo il piacere un giovane di 34 anni, quanti ne avea Jommelli, di esser giudice di un maestro accreditato, e celebre caposcuola, qual era Durante, esempio raro per altro di una giustizia fatta al solo merito nelle Corti, senza riguardi, specialmente in materie, che non interessano il governo, vedendosi Leo, e Durante successivamente occupare il medesimo posto, che poi non con egual decoro sostenuto da Giuseppe di Majo (a), s'è restituito all'antico lustro dall' attual maestro Pasquale Cafaro, uno de' bravi allievi del Leo.

Nel 1748 ritornò in Napoli, e scrisse l'*Ezio*, in cui la scena *Misera, dove son?* coll'aria *Ah! non son io che parlo*, ebbe un incontro meraviglioso, egualmente che tutte le arie di Massimo, *Il nocchier, che si figura* = *Se povero un ruscello* = *Va dal furor portata*, nelle quali si distinse il famoso Babbi. Richiamato in Roma nel 1749 scrisse l' *Artaserse* nel teatro di Argentina, gl'intermezzi per quel della Valle, e l' Oratorio della *Passione* a richiesta del suo Protettore Cardinal Duca di York, nel quale è degna d' osservazione l'inarrivabile sinfonia così ben adattata al soggetto, imitata poi da tanti in simili occasioni, ma non mai superata.

In questo stesso anno fu chiamato in Vienna, ove scrisse due opere, cioè l' *Achille in Sciro*, e la *Didone*. Fu incredibile il piacer del Jommelli, che desiderava di abboccarsi col Metastasio, e di prender lumi da lui, per-

NOTA DELL'AUTORE.

(a) Suo figlio Francesco di Majo sarebbe stato uno de' primi, se non fosse morto sul fior dell' età. Le sue rte sono piene di estro, e di espressioni.

suaso che la sua poesia era stata la ristoratrice della musica teatrale. Passò dunque con lui unitamente tutto il tempo che dimorò in Vienna, ed ei si vantava di aver appreso molto più dalla conversazione del Metastasio, che dalle lezioni del Feo, del Leo, e del P. Martini. Uno degl' insegnamenti, ch' ei n' ebbe, fu quello, ch' ei mi raccontava, cioè di non mai vocalizzare sulla parola non ancor terminata la prima volta a pronunziarsi: *Se si deve far un passaggio sulle voci* caro, tenta, parto, *è necessario prima profferirle intere, e poi replicandole modularle, altrimenti si sentirà un musico gridar* ca. . . *e l' udienza potrebbe crederlo un venditore di* cacio, *gridando* pa. . . *un venditore di* pane, *e gridando* te. . . . *un venditore di* tela di Olanda. Questa massima si vede con discapito del buon senso continuamente trascurata da' nostri maestri; e lo stesso Jommelli vi era caduto in errore prima di questa epoca fortunata.

L' altro insegnamento si fu quello di non trasporre con repliche i versi delle arie prima di riferirli tutti, e di conchiudere il sentimento, e di non guastarli poi nel trasporli in maniera, che se ne perda il metro; ma aver giudizio, che, trasponendosi, si formino sempre versi dello stesso metro, o di consimile, che se non risponde al principale scelto dal poeta, risponda all' altro accozzamento, sicchè le trasposizioni e variazioni almen fra loro formino un certo metro, qualunque fosse, e non una prosa. Non può credersi quanto Jommelli avesse posto a profitto questo insegnamento. Ne fece veder al Metastasio gli effetti nell' opera stessa della *Didone*; ed il Cesareo poeta se ne compiaceva tanto, che in questa parte credette sempre il Jommelli insuperabile; e chi osserva attentamente le carte del Jommelli, troverà, che uno de' fonti, donde egli trae tanta copia di motivi, e di soggetti, e tanta varietà di musica, è appunto questo giudizioso giro di parole, la cui combinazione forma per lui tanti metri, e ritmi diversi. Diamone un esempio nell' aria della Didone, ed appunto di quella scritta in Vienna, di cui parliamo, che me l' ha favorita il Signor Sigismondi grande amico del Jommelli, da cui mi si sono ancor comunicate

cate

cate molte notizie intorno alla sua vita, oltre a quelle che aveva io ricavato dallo stesso Jommelli. Ecco come son disposte le parole nella musica:

Son Regina, e sono amante,
E l'impero io sola voglio
Del mio soglio, e del mio cor.
Regina, io sola voglio
L'impero del mio soglio:
Amante, io sola voglio
L'impero del mio cor.

Siegue la seconda parte:

Darmi legge in van pretende
Chi l'arbitrio a me contende
Della gloria, e dell'amor.
Darmi legge chi pretende?
Regina, io sola voglio
L'impero del mio soglio.
Chi l'arbitrio a me contende?
Amante, io sola voglio
L'impero del mio cor. ec.

Nelle carte de' volgari maestri voi non trovate questa giudiziosa disposizione, anzi trovate le parole spesso o divise, o unite a caso, corrompendosi non solo il metro, ma il sentimento. Voi sentite spesso

E' la beltà del cielo
Un raggio, che innamora;

e la musica si ferma dopo il primo verso *beltà del cielo*, quando dee dirsi *del cielo un raggio*: udirete

Fra cento affanni e cento
Palpito, fremo, e sento,

e v'è caduto in quest'aria niente meno che lo stesso Sassone per non perdere il motivo.

Sprezza il furor del vento
Robusta quercia avvezza
Di cento verni e cento
Le ingiurie a tollerar.

Tutti si fermano dopo *avvezza*, di che avendo avvertito io un maestro, egli si fermò dopo *quercia*, e replicò *robusta quercia*, *robusta quercia*, e dopo un motivo di stromenti, seguì *avvezza di cento verni*, *avvezza di*

cento verni , e dopo un altro motivo , *e cento le ingiurie a tollerar*, sol perchè vide una virgola prima dell' *e cento*. Mi spiace , che il vivo, ingegnoso, e brillante Paesiello sia incorso in questa inavvertenza nel suo bel terzetto della cantata del *Matrimonio inaspettato* . Ei trovò un motivo bellissimo , con cui fa le sue riprese nel terzetto ad uso di rondò . Il motivo avea bisogno di due versi , ed ei non ne avea che un solo:

Che passo terribile!

vi accoppiò il verso seguente

Così mescolato ,

e vi fece pausa ; quando seguiva *mescolato di gioja incredibile* . Quel sentir dunque replicar *passo così mescolato* desta un' idea d'una pillola, o d' una salsa. Del resto le parole eran tanto cattive, che non meritavano di esser considerate , e Paesiello fece bene in non voler perder il bel motivo musico in grazia d' una poesia infame.

Jommelli , che avea fatti de' buoni studj , e si dilettava di comporre qualche cosa in poesia con felicità, di che ne fa fede l'Anacreontica per le nozze della Duchessa di Arce Orsini col Principe di Piombino,e la canzone nella raccolta per il Concordato della Corte di Roma con quella di Portogallo: ei meditava sulle parole del poeta quasi più del poeta stesso, specialmente dopo la scuola avuta dal Metastasio , di cui profittò tanto nella Didone . Questa Didone appunto ebbe il più grande incontro che mai, e sebene vi recitasse Caffarelli da Enea, la Tesi da Didone , e Raff da Jarba , pure l'incontro si dovea tutto alla novità ed eccellenza della musica , giacchè la Tesi era nella sua decadenza , Raff era un giovane inesperto , e Caffarelli in Germania non avea ancora quel credito, che si acquistò poi, essendo colà il partito tutto per Monticelli. Ecco quel che ne scrisse Metastasio alla Principessa di Belmonte in data de' 13. Decembre 1749 : *Nel giorno natalizio del nostro Padrone andò in scena la mia Didone , ornata d' una musica, che giustamente ha sorpresa, ed incantata la Corte . E' piena di grazia, di fondo , di novità , di armonia , e sopra tutto di espressione . Tutto parla , sino a' violoni,*

e a'

e a' controbassi. Io non ho finora in questo genere inteso cosa, che m' abbia più persuaso. L' autore è un Napoletano chiamato Niccola Jommelli, forse noto a V.E. La Tesi è ringiovanita di venti anni. Enea è divenuto attore, quantum Caffarelliana fragilitas patitur: *La Mattei rende considerabile la picciola parte di Selene; ed un Tedesco nominato Raff, eccellentissimo cantore, ma freddissimo rappresentante, nel carattere di Jarba ha cambiato a suo vantaggio natura con meraviglia universale. In somma quest' opera si risente tuttora de' famosi auspicj di V.E., sotto de' quali è nata.* Dalle quali ultime parole si conferma sempre più quel che sopra abbiamo avvertito, cioè che la Didone non solo fu rappresentata la prima volta in Napoli, ma scritta ancora sotto la protezione della Principessa di Belmonte, e non già in Roma, come da altri fu opinato.

Nella sua dimora in Vienna, che fu un anno e mezzo, ebbe più volte l' onore di accompagnare al cembalo l' Imperatrice Maria Teresa, la quale fece togliere lo sgabello senza appoggio, e sostituire una sedia per Jommelli, la cui machina ben grossa non ben reggeva nell' incomoda positura. Ebbe in tale occasione dall' Augusta munificenza varj regali, e fra gli altri un anello col di lei ritratto contornato di grossi brillanti.

Nell' atto che la Germania rendeva giustizia al merito del Jommelli, l' Italia non era contenta di averlo lontano. Vacando la piazza di Maestro di S. Pietro, il gran Lambertini volle anche in materia di musica far comprendere al mondo qual sia la rettitudine, o infallibilità de' giudizj della prima Sede. Egli fra tanti bravi concorrenti ed esteri, e Romani, credette che non vi fosse chi pareggiasse Jommelli, che prescelse, e richiamò gloriosamente dal Settentrione. Ecco un nuovo campo aperto al nostro Maestro per rendersi immortale. I venerandi nomi del Palestrina, del Pitone, e di altri illustri soggetti, che avean servito quella gran Basilica, non lo sgomentarono, anzi l' infiammarono maggiormente a correr dopo loro, e tentar di pareggiarli, e di superarli. Dall' anno 1750, quando accadde la sua situazione in Roma, fino al 1753, quando ritor-

nò in Germania, egli arricchì di moltissime carte la musica Ecclesiastica. Abbiamo un *Dixit* a quattro, il salmo *In convertendo* a dieci voci, i Responsorj della Settimana Santa a quattro, un *Dixit* a otto, un *Miserere* a otto in elamì terza minore, un *Confitebor* a tre, un *Laudate* ad otto, un Graduale colla Sequenza nella festa del Corpus Domini a quattro, l'inno *Urbis Jerusalem* a quattro; l'inno per la festa degli Apostoli co' cori nella cupola: il *Beatus vir* a canto solo co' pieni a quattro, *Miserere* a quattro in gesolreut terza minore, *Confitebor* a quattro, responsorio *Regnum mundi* a canto, ed alto, e pieni a quattro, *Te Deum* a quattro, *Veni Sponsa Christi* a canto solo con pieni a quattro, *Victimæ Paschali* a quattro, *Credidi propter quod* a quattro, offertorio *Confirma hoc Deus* per Pentecoste, Graduale per la Dedicazione della Chiesa, Graduale, e Sequenza per Pentecoste, *Beatus vir* a quattro, Graduale a tre per la festività di Maria, Graduale a quattro *Discerne causam meam*, Offertorio *Domine Deus in simplicitate*, Graduale *Justus ut palma florebit*, e tante altre nobilissime produzioni, che riconoscon tutte l'epoca del 1750, 51, 52, e 53.

Or egli confessava, che si era così immerso nel 50 in questi studj gravi e severi, che, dovendo nel 51 scriver l'*Ifigenia* per Argentina, si trovò così intorpidita la sua fantasia teatrale, che non sapea più produrre un motivo brillante, una espressione gaja, ma sentivasi sempre trasportato ad una certa Ecclesiastica gravità. La sua opera però incontrò ciò non ostante così felicemente, che nel 53 si fece replicare in Napoli con egual successo. La *Talestri* per Argentina, e l'*Attilio Regolo* per Aliberti son produzioni del 52. Ma nel 53 fu obbligato dalle premure di varie Corti di scriver dieci opere; e confessava egli stesso, che allora fu la prima ed unica volta che dovè accomodare delle cose già fatte, per rimediare alle dure circostanze, in cui si trovò. Si distinguono fra le dieci opere la *Semiramide* per Madrid, il *Bajazzette* per Torino, il *Vologeso* per Milano, e il *Demetrio* per Parma; ma non può negarsi che anche in queste non vi si riconosce quel grand'

estro, e quella fecondità, che regnano nelle altre carte.

Sul fine del 53 la Corte di Maneim, quella di Stutgard, e quella di Portogallo fecero le più alte premure per aver Jommelli. Nella gara vinse quella di Stutgard; e Jommelli risolse di preferirla per la delicatezza del gusto del Duca di Wittemberg.

Questa è l'epoca più gloriosa per la musica teatrale. Dimentichiamoci de' teatri d'Italia, di quelli di Vienna, di Sassonia, di Madrid. Troveremo quì bravi cantanti, là decorazioni di scene sorprendenti, quì ottimi maestri, là eccellente orchestra. Ma ove troveremo un tutto insieme egualmente perfetto? Decorazioni dispendiosissime da gareggiare con quelle, che nel bel tempo del Farinelli si vedeano in Madrid: cantanti i più celebri, fra' quali si distinse per lungo tempo Aprile ne' suoi migliori anni, Aprile non languido cantore di sguajati rondò, o ingojatore di passaggi insignificanti, ma musico attore, ma esecutore esatto, non corrompitore delle carte del maestro per dimostrare una mal intesa abilità, come sono gli odierni musici guastatori, degni per altro di aver maestri tali, che le lor carte comunque si guastino, sempre si credano migliorate: Orchestra la più esatta, piena de' primi soggetti di Europa colà invitati a gran premj, e regolata dallo stesso Jommelli, che non solo era il maestro, ma il direttore di tutto lo spettacolo, avendo il Duca riunite in lui tutte le facoltà illimitate per ciò che riguardava lo spettacolo, senza dipendenza di Ministero alto, o forense. I Ministri o di Stato, o di Giustizia occupati da tante cure pesanti, non posson caricarsi di queste incumbenze in tutta la loro estensione, che le debbon poi trascurare, o prender a scherzo. *Signore* (disse un giorno il maestro Piccinni al gran Tanucci, che alle più serie occupazioni del governo di due regni univa il ripartimento de' teatri) *Signore, V. E. faccia cambiar quest' aria della cantata, perchè non posso metterla in musica. Il poeta ricusa di cambiarla senza l' espresso ordine Reale.* Tanucci in mezzo ad una folla di Togati, di Cavalieri, di Ministri esteri, ond'era piena la sua Segreteria, usci-

to ad accompagnar l'Ambasciator di Francia, e fermato con tal interrogazione del Piccinni, si rivolge gridando: *Andate via: perchè non potete metterla in musica? chi ve l'ha detto?* Piccinni con disinvoltura: *Non ho bisogno che me lo dicano, lo so io: ci son due versi disarmonici ed aspri, incapaci di modulazione*. Tanucci s'appoggiò al suo bastone, pensò un poco quasi deliberasse della guerra, e della pace; indi sorridendo: *Sapete*, disse, *che volete fare? mettetela in canto Gregoriano*, e se n'entrò.

A questo s'aggiungeva il gusto del Duca, la sua somma perizia, la sua assistenza a' concerti, e la dichiarata parzialità per la sola musica del Jommelli. Non si andava a quel teatro per ciarlare, o passar le ore in conversazione. Bisognava andarvi con quel raccoglimento, con cui s'anderebbe agli esercizj spirituali. Non poteasi proferire una parola: dovea sentirsi tutta l'opera dal principio al fine, interessarsi nell'azione, non perdere una parola del recitativo anche dell'ultima parte, senza dar occasione agli attori di distrarsi per l'insolente mormorio degli ascoltanti, nè agli ascoltanti di dissiparsi per la svogliatezza degli attori, vicenda infelice, che ha reso oggi l'opere in musica lo spettacolo il più annojante. I balli (sebene eseguiti da' primi ballerini di Europa, sicchè abbiam veduto ballar da prime parti ne' nostri teatri, quelli che in Stutgard eran fra le ultime coppie) non servian, che di gioconda distrazione dopo la dolce fatica della filosofica musica del Jommelli, non già di faticosa occupazione dopo la distrazione nojosa d'una musica effeminata, e a capriccio.

In questo teatro per lo spazio di sedici anni continui furon dal Jommelli prodotte le più belle opere, fra le quali il *Pelope*, l'*Enea nel Lazio*, il *Re pastore*, la *Didone*, la *Semiramide*, l'*Alessandro nell'Indie*, la *Nitteti*, l'*Ezio*, la *Clemenza di Tito*, il *Demofoonte*, il *Vologeso*, l'*Olimpiade*, il *Fetonte*, l'*Isola disabitata* accomodata dal Metastasio, che la divise in due parti e vi fece un bel duetto, l'*Endimione*, l'*Asilo di Amore*, la *Pastorella illustre*, e i Drammi giocosi, la *Schia-*

Schiava liberata, il *Cacciator deluso*, e il *Matrimonio per concorso*.

Abbiamo ancora scritte da lui in Stutgard due messe l'una di *Requiem* per la morte della madre del Duca accaduta nel 1751; e l'altra di *Gloria* per l'apertura della nuova Ducal Cappella nel 1766, che si considerano come capi d'opera, egualmente che l'altro *Miserere* in gesolreut terza minore per la stessa Cappella, diverso da quello in elamì terza minore scritto per S. Pietro.

Nell'entrare il Jommelli al servizio del Duca domandò per patto, e gli fu accordato, di essergli lecito dopo ogni triennio di scender per sei mesi in Italia. In esecuzione del patto ebbe il permesso nel 1757 di venire in Roma, ove scrisse il *Creso*, ed in Napoli, ove scrisse il *Temistocle*, opera, ch'ei non potè mettere in iscena per la precipitosa partenza, che fece, desideroso di trovarsi appunto in Stutgard pel giorno 4 di Novembre, in cui si festeggiava il nome del Duca. Ma siccome Carlo era anche il nome dell'Augusto Monarca delle Spagne, che allor quì regnava, così aprendosi il teatro quì ancora in quel giorno, andò in iscena il *Temistocle*, opera immortale, e degna di servir per modello. Chi può ridir la sorpresa, la meraviglia, l'entusiasmo del paese ad un nuovo genere di musica, in cui si univa il forte all'ameno, il delicato al sublime, il dotto al popolare? Chi aveva ancor inteso una semplicità così espressiva, come nell'aria *Chi mai d'iniqua stella?* un trasporto così estatico, come nell'altra *E' specie di tormento*? una confusione così energica, come in quella *Ah si resti: onor mi sgrida*? una grandezza così eroica, come in questa *Serberò fra' ceppi ancora*? una stupidità così piacevole, come in quest'altra *Oh Dio, che dolce incanto?*

Il dispiacere del Duca fu così sensibile nell'assenza del Jommelli in quest'anno per la noja provata per tutte le altre musiche, che Jommelli restituitosi in quella corte non chiese più ne' seguenti triennj la pattuita licenza, e tolse così all'Italia il piacere di goderlo, ed ammirarlo fino al 1769.

La sconcertata salute di sua moglie l' indusse in tal anno a domandar il permesso di ritornare alla patria, per dar riparo al male, che s' avanzava, L'ottenne con molte riserve, e senza essergli concesso di portar seco nè carte, nè robe. Le mutazioni però seguite in quella corte, il teatro colà dismesso, la morte della moglie quì accaduta, e qualche altra circostanza gli fecero del tutto abbandonare il pensiero di più riveder la Germania. La Corte di Portogallo, che restò delusa fin dal 1753, ripigliò i maneggi coll' offerta di mille scudi annui. Ma Jommelli si scusò per la sua avanzata età, e per li suoi incomodi. S. M. Fedelissima ciò non ostante gli accordò la pensione col solo obbligo di rimettergli le copie di tutti i suoi spartiti. Ne raccolse molti il maestro, ma la maggior parte era gelosamente custodita dal Duca di Wittemberg, ed appena qualche aria, o qualche scena è a noi pervenuta. Scrisse una messa a quattro per quella Real Cappella, che si crede una delle sue cose più belle, e due opere, cioè la *Clelia*, e l' *Ezio* nel 1772., ove a sua richiesta il Metastasio cambiò l'aria:

Quel fingere affetto
Allor che non s' ama,
Per molti è diletto;
Ma pena la chiama
Quest' alma non usa
A fingere amor.

nella seguente maniera:

Tenterò per l' idol mio
Di celar l' antico affetto:
Ma un rossor darà sospetto,
Ma un sospir mi scoprirà.
Come, oh Dio, celare il vero,
Se si legge ogni pensiero
In un volto, che dal core
Mai distinguersi non sa?

Eran già dodici anni, che Napoli non avea sentita più musica del Jommelli fin dal Temistocle, che prodotto nel 1757, non era ancora invecchiato, come non invecchierà mai. Fu comune il desiderio di sentirlo:

io

io che di fresco era stato chiamato in Napoli per Real munificenza, e diviso fra i severi studj della Cattedra, e gli ameni della Poesia, non era ancora distratto dalle occupazioni forensi: io, che desiderava una buona musica, e non avea mai saputo trovarla, figurandomi piuttosto felici quei tempi antichi, ne' quali io non esisteva, o non era nella Capitale, corsi prima degli altri a procurarmi l'amicizia di questo gran musico filosofo, lusingandomi specialmente, che essendo allora dato a me l'incarico di scrivere le cantate per li giorni natalizi de' nostri Sovrani, potessero aver la sorte i miei versi di esser rivestiti delle magistrali note del gran Jommelli. Siccome si verificò l'amicizia, che strettissima tra di noi si contrasse, e che continuò fino al giorno estremo di sua vita, anche per esser egli passato ad abitare una casa quasi contigua alla mia, così andaron fallite le mie speranze riguardo alle cantate, che per diverse combinazioni non furon messe in musica mai da lui, ma da' maestri, che facean l'opera, che susseguiva alle cantate, finchè poi occupato interamente dagli affari del foro impetrai finalmente dalla Real Clemenza di potermi dismettere da quell'incarico, prima che avessi potuto aver un piacere tanto desiderato. Fu di me più felice un mio allievo Francesco Saverio de' Rogati. Avendo io scorte tutte le ottime disposizioni nel bravo giovane, e specialmente quella fluidità di stile, necessaria per questa sorte di poesie, lo proposi al Jommelli, acciò di concerto con lui, ed a suo piacere scrivesse un nuovo dramma pel Real teatro di S. Carlo, scegliendo quei caratteri, che meglio si confacessero alla Signora de Amicis, ed al Signor Aprile, che fortunatamente erano stati scelti allora per quella compagnia. Sebene non fosse cosa, che non si sapesse esprimere da quelli due gran cantanti, specialmente in quel tempo, da cui ci allontana il corso oramai di quattordici anni, pure il giovane poeta, che scelse l'*Armida* per argomento del dramma, adattò così bene all'abilità dell'uomo la parte di Rinaldo, e a quella della donna la parte di Armida, che non potettero l'uno, e l'altra non restarne contenti. Non ne rimase però egli stesso contento nel rileggerla

gerla dopo dieci anni in occasione di stamparla dietro la sua vaga traduzione di Anacreonte, e di Saffo, e volea ritoccarla in più luoghi: ma io gliene dimostrai l'inutilità del lavoro, perchè sopravvivendo eternamente la musica del Jommelli, si sarebbe sempre cantata l'Armida secondo la prima edizione, a dispetto di tutte le correzioni: ond' ei risolse di lasciare intatta la poesia, e stampare una dotta prosa, in cui andò esaminando i difetti della sua Armida con rigore forse eccessivo.

Jommelli per altro era ben ritroso ad aderire alle comuni istanze della Corte, degl' impresarj, e di tutto il pubblico. Ei non avea trovato i teatri d' Italia, e specialmente questo di Napoli, come gli avea lasciati, ma pieni di quegli abusi, che con somma energia ha rilevato, e tentato di correggere nell' opera, che su di tal argomento ha dottamente ed elegantemente scritta il nostro Cavalier Planelli. Una dissipazione continua, un cicaleccio importuno, un gusto per una musica molle, e snervata, un' aversione per tutto ciò che costa fatica, ed una libertà di cantare a capriccio, un' ostentazione di abilità fuor di luogo e di tempo in certi ornamenti superflui, con cui i cantanti opprimono le note, e le parole: e specialmente la negligenza dell'azione, e il nessuno interesse pe' recitativi, da' quali dipende lo sviluppo de' motivi nelle arie, che si voglion sentire staccate senza alcuna connessione, eran tutte ragioni di doverlo disanimare. Si piegò riflettendo solamente all' abilità de' due cantanti, e scrisse quell' inarrivabile musica, che sorprese, e scosse tutti, ed attirò il concorso e degl'ignoranti, e de'dotti. Cominciando dalla prima battuta della sinfonia fino all' ultima nel ripieno, non vi è nota posta a caso in quel dramma; non parlo della scena del duetto, non di quella della caduta del palazzo colla cavatina di Rinaldo *Guarda chi lascio*, e coll' aria di Armida *Odio, furor, dispetto*, delle arie *Ah ti sento, mio povero core* = *Resta in pace, io parto, addio* = *Se la pietà, l' amore ec.*; questi son capi d' opera tali, che nè altri, nè forse lo stesso Jommelli ha potuto eguagliare.

Le arie delle ultime parti, quelle che son destinate nel principio del secondo atto ad essere occupate dal rumore

more dell' argento , che gira pe' palchi preparando il ſorbetto agli annojati ſpettatori , quelle vincono nella dottrina i canoni più ſtudiati de' ſeveri contrappuniſti, ſenza perder la teatrale feſtività . Sopratutto i recitativi , tanto gli ſciolti, che gli obbligati , formavano un miſto di dolcezza , e di eſpreſſione inſuperabile . Soglionſi , a riſerba delle ſcene più intereſſanti , farſi ſcrivere i recitativi da giovani ajutanti . Jommelli dicea , che più facilmente darebbe l' incombenza ad altri di far quattro arie, e non un verſo di recitativo. I noſtri antichi maeſtri , e ſpecialmente Durante , e Porpora , quando ancora la fluidità , e la melodia delle arie non avea tirati gli uditori , ſtudiavano aſſai ſulla forza de' recitativi. Si ſono poi andati traſcurando nel comporſi, come ſi ſon traſcurati a ſentirſi dall' udienza , che ſi ferma ſolo ſulle arie. E pur convengono tutti , che la noſtra muſica ſia aſſai più perfetta ne' recitativi , che nelle arie, e che in quelli non s' incentrino i difetti di queſte . Abbiamo pezzi eccellenti di recitativi obbligati tanto degli antichi Vinci , Pergoleſi , Leo , quanto de' moderni Sacchini , Traetta , Piccinni ; ma non ci è chi giunga alla forza del recitativo del Jommelli . Ei vi ſceglie un motivo; e queſto non ve lo replica nojoſamente ad uſo di barcaruola , ma lo va dividendo , e ſpargendo ſecondo richiede il dialogo , e poi uniſce quelle diviſioni , e ne impaſta un altro motivo con una meravglioſa energia . La ſcena per eſempio di *Berenice* del Sacchini contiene la più bella muſica del mondo in quel recitativo del terzo atto ; ma non biſogna aver riguardo alle parole, e all' azione , che ſi rappreſenta della reciſa teſta offerta in un bacile ; giacchè qui la muſica del Sacchini converrebbe egualmente ad una ſcena dell' Aminta, o del Paſtor fido . Si paragoni un poco co' ſempre belli , ma ſempre tragici recitativi dell' Armida, e ſe ne vegga la differenza .

Ora non vi fu muſica di altri, che piaceſſe più dopo l' Armida : anche quelle dilettanti ſvenevoli , che vogliono dare il tuono al paeſe , e che non tollerano un' aria un poco concertata in teatro , ſol per non confeſſare ch' elle poi non ſappiano replicarla , e che ſuperbe d' una

d' una bella voce, non voglion poi coltivarla, impiegando utilmente sul cembalo almen tanto tempo quanto ne impiegano nella toeletta per migliorare inutilmente il sembiante: quelle stesse, sebene non eran contente del faticoso diletto della musica del Jommelli, rimanevano però così stordite, attonite, e piene di armonia nell' orecchio, che aveano tutto il resto per liscio, arido, insipido; e se la musica del Jommelli non giunse loro sul principio ad interamente piacere, giunse a far loro dispiacere ogni altra musica, che sin a quel punto era piaciuta.

Fu d'uopo dunque di ritornare al Jommelli. Ei scrisse il *Demofoonte*, che piacque egualmente che l'Armida a' dotti, e non dispiacque agl' ignoranti, i quali per altro badando più al merito dell' esecuzione de' cantanti, che della composizione del Maestro, non ritrovavano nella interessante parte di Dircea quella che rappresentò così bene la parte di Armida, ma la debole Bianchi, sostenendo l' opera il solo Aprile, delle cui arie *Sperai vicino il lido*, e *Prudente mi chiedi*, è meglio tacer, che parlarne, perchè qualunque elogio sarà sempre inferiore. Non così avvenne nell' Ifigenia. Il popolo si lusingava, che il Demofoonte avrebbe fatta la stessa comparsa dell' Armida, se in vece della Bianchi avesse recitato la de Amicis; e perciò non osò di dichiararsi scontento del maestro: ma nell' Ifigenia subentrando di nuovo la de Amicis in luogo della Bianchi, e Pacchiarotti di Aprile, suppose di aver una coppia immancabile, e per conseguenza d' esser il maestro solo risponsabile dell' evento.

Il caso però era diverso. Pacchiarotti non era Aprile: Pacchiarotti giovinetto, comparso da poco su quel gran teatro, tremante ancora, e dubbioso di se medesimo, non aveva il petto, e il coraggio di sostener la parte di Oreste, sopra di cui era appoggiato tutto il dramma, e non già su d' Ifigenia. La bella voce, semplice, toccante, naturale del Pacchiarotti non soffriva legame alcuno: qualunque ornamento forzoso, qualunque sforzo o l' avviliva, o guastava tutto il bello di quella stessa voce seducente. Così avvenne: e l' opera, anche per

la

la prevenzione del pubblico a favor del musico, universalmente dispiacque, e fu tolta appena sentita. Forse se Pacchiarotti cantasse ora quella parte di Oreste, l'Ifigenia avrebbe maggior applauso dell' Armida medesima. Del resto non fu questo solo il motivo di questa vergognosa vicenda. Amadori, ch' era stato gran cantante ne' suoi giorni felici, ed era conoscitore della buona musica, avea preso in quell' anno l'impresa del teatro. Ei fu che indusse Jommelli la prima, e la seconda volta a scrivere, ed ei volea restringere la volubilità del gusto Napoletano alla sola musica del Jommelli. V' eran quì de' valenti maestri, e fra gli altri il celebre Piccinni, per cui una saviissima dama era così trasportata, che non credeva sicura la sua fama senza deprimer quella del Jommelli. Tollerò le due opere consecutive, ma non tollerò la terza, che in verità Jommelli non voleva affatto scrivere, specialmente ch'era andato in Roma, ove scrisse l' *Achille in Sciro*, musica pessimamente eseguita in quel teatro, ch'è più sconcertato dal nostro, ma che contiene pezzi inarrivabili, che resteranno immortali, com'è la grand' aria *Passeggier, che su la sponda*, tolta dalla Semiramide, ed inserita in quel dramma, i recitativi i più studiati delle scene di Ulisse ad Achille, e di Achille a Deidamia, ed una scena aggiunta per Deidamia coll' aria *Ira, dispetto, amore*, quasi tolta di peso dall' *Odio, furor, dispetto* dell' Armida, in cui Jommelli con differente movimento fa quasi la medesima aria dell'Armida con tanta felicità, che son le stesse, e son diverse, e son tutte e due così belle, che non sai qual sia la copia, e quale l'originale.

Or Amadori non avendo potuto persuader Jommelli per lettere, andò in Roma a trovarlo, e gli offerse doppia ricognizione. La brevità del tempo fece, che i cantanti non avessero potuto bene impararla, giacchè alcuni pezzi non furon terminati che la sera antecedente, quando quell' inarrivabile musica avea bisogno di un concerto di più mesi. La corruzione del buono è pessima: non c'è frastuono più orrido d'una musica del Jommelli mal concertata. La prima sera parve veramente

mente così, ed io mi ricordo d'effermi ritrovato presente, e di non avermi potuto trattener di esclamare: *ma che Jommelli era pazzo* ? Mi ricordo però egualmente per mio rossore, che stava vicino a me il vecchio Caffarelli, che montò in furie gridando, *pazzo eh! non ci son cantanti, non ci son cantanti: oh tempi della mia gioventù! Ma non dubitate: si conoscerà l'errore. Vedrete questa musica adorata, venerata, e sonata per tutti i cembali, e durerà finchè ci sarà gusto di armonia.*

Il tempo ha qualificata la censura del Caffarelli, ha verificato il suo presagio; e mi ha con piacere disingannato del mio troppo precipitoso giudizio.

Che che ne sia della tempesta suscitata dall'invidia, e dall'interesse degli altri avviliti, per timore, che se il paese si fosse guadagnato dal gusto d'una musica ricercata e Jommellesca, sarebbero rimasti inutili tanti scrittori di minuetti, barcaruole, e rondò; egli è certo, che se l'opera del Jommelli fosse stata anche cattiva, pure doveasi aver riguardo ad un uomo rispettato da tutte le nazioni culte di Europa, e non togliersi vergognosamente dalle scene, senza neppure aspettare, che si fosse meglio imparata, ed eseguita. Ma tanto è: gli sbagli degli uomini grandi (se pur sono sbagli) sono delitti imperdonabili, ove i delitti più orrendi sono sbagli compatibili negli uomini mezzani. Abbiam tollerato prima, e dopo quest' epoca nel gran teatro di S. Carlo tante musiche vergognose, e disprezzabili a segno, che neppure un prezzolato perucchiere ha avuto il coraggio di applaudire, e senza pensarsi mai a toglier l'opera, si è sentita girare una voce caritatevole *che volete? povero giovine! che volete? povero vecchio! la compagnia — . . . il libretto . . . .* e quando manca ogni scusa, *pazienza, questa volta ha sbagliato*. Quali opere poi si son tolte subito senza pietà, e senza esame? Le opere del Leo, del Sassone, del Piccinni, del Cafaro, e finalmente del Jommelli.

Urit enim fulgore suo qui pragravat artes
Infra se positas.

Onde mai, diceva un savio, questo rispetto universale

per

per la mediocrità, e questa indiscrezione coll' eccellenza? questo è perchè le leggi si son fatte a vantaggio del maggior numero, e il numero de' mediocri soverchia di troppo quello degli eccellenti.

Per quanta sia stata la dissimulazione, e la prudenza del Jommelli in questa occasione, pur ei si accorò molto, e successivamente fu colto da un accidente di apoplessia. Venga il Duca di Wittemberg, venga il Re di Portogallo, e trattengan le lagrime allo spettacolo vergognoso! Questo è Jommelli, l' onor dell' Italia, lo stupore della Germania, vicino a terminare i suoi giorni per un affronto della sua patria! Chi non si commosse alla funesta notizia! Gli emoli stessi, che il perseguitavano, ne cominciarono a conoscer la perdita irreparabile, e lo piangevano credendolo estinto. La Città se ne mostrò afflitta, ed ognuno attribuì il colpo alla sensibilità del dispiacere. Il Signor Sigismondi suo amico, egualmente che buon cittadino, attribuiva questo accidente all' umor podagrico, da cui era tormentato, e che avea presa la strada della testa, dispiacendoli, e che Jommelli non si credesse superiore a queste persecuzioni, e che di questo attentato vergognoso fosse rea la sua patria. Ma la filosofia, che fa ben soffrire il dolore, che sopravviene, non toglie i sensi anticipatamente, o impedisce, che sopravvenga, quando non sia una stoica stupidità: e la sua patria non poteva esser così privilegiata, che per lei non s' adempisse quel che si trova scritto, cioè, che nessun profeta nella sua patria può esser ben accetto.

Tre cose debbon rimarcarsi in questa occasione: l' una, che a dispetto della cabala, che voleva sul teatro in vece della tolta Ifigenia metterci la bella e tante volte replicata Zenobia del Piccinni, i nostri Clementissimi Sovrani non permisero il secondo affronto, e per dimostrare che Jommelli era solo superabile da Jommelli, ordinarono, che si riproducesse l' Armida.

La seconda, che non potendo il maestro adempire colla Corte di Portogallo all' obbligo di mandarle le copie delle carte, che scrivea, perchè non si credeva in istato di più scrivere, Sua Maestà Fedelissima non solo

non gli sospese, ma gli duplicò la pensione, considerando che crescevano i suoi bisogni.

E la terza finalmente, che Jommelli restituì all'impresario Amadori scudi seicento, prezzo dell' Ifigenia, col dire, che avendo sbagliata l'opera, doveva aver riguardo al di lui interesse nel metter un' altra opera, atto magnanimo, e virtuoso, che vale per la sua gloria più assai di cento opere ben incontrate. Fu egli in fatti di ottimi costumi, ed in mezzo a' furori dell' invidia, ei non seppe mai dir una parola contro di alcuno: anzi era così modesto ne' suoi giudizj, che per quanto avessi io cercato d'indagar da lui da solo a solo i suoi sentimenti intorno a' viventi maestri, non fu possibile udirne altro che lodi. Io l' ho inteso mille volte esaltar la fecondità originale del Piccinni, la facilità gioconda del Sacchini, la vivace novità del Paesielli, la dottrina armonica del Cafaro, l'esperienza teatrale del Buranelli, la filosofica economia del Gluk, e la giusta misura del Sassone, il quale meglio di tutti, ei diceva, seppe il *nè quid nimis*.

S' andava intanto ristabilendo, quando ebbe l' incarico di scriver la cantata per le feste quì date dal Duca d'Arcos Ambasciadore straordinario di S. M. Cattolica in occasione della nascita della primogenita della nostra Sovrana. Magnifiche, splendide, sontuose, e degne della grandezza Spagnuola furono quelle feste, ma forse le simili, o maggiori si posson fare: ma come farsi una musica eguale a quella scritta allora dal nostro maestro? Una cedola di mille scudi, ed una ripetizione d'oro fu il regalo dell'Ambasciatore, regalo per verità assai generoso, ma che appena compensa una battuta della sola aria *Resta, o cara*, o del quintetto, o di qualche recitativo obbligato.

Scrisse anche la *Clelia* per la Corte di Portogallo nel tempo di questo ristabilimento, opera, che contrasta colle migliori, e specialmente nelle arie *Tanto esposta alle sventure = Io nemica? a torto il dici = De' folgori di Giove*, nelle quali c'è un estro Pindarico, ed un impeto giovanile, che supera lo stato della sua età, e della sua salute.

Non

Non vi fu altra opera dopo la Clelia, giacchè quel micidiale umore nascosto prese un' altra volta le vie superiori, cagionandogli un secondo colpo d' apoplessia, cui appena resistè qualche giorno, quanto bastò a prepararsi al gran viaggio da buon Cristiano, ch' egli era, e finalmente a' 25. Agosto dell' anno 1774 se ne morì. Allora si squarciò il velo, ond' erano avvolti gli occhi degl' invidiosi, allora non vi fu partito: i dotti, gl' ignoranti, i dilettanti, i professori, i sonatori, i cantanti, i maestri conobbero, che s' era perduto quanto v'era di grande, di sublime, di pellegrino nella musica, e che non v' era da chi più sperare un ristoro. Il Signor Manna maestro di cappella del Duomo Arcivescovile pensò di dare al pubblico un attestato della stima, in cui si avea, o doveasi avere Jommelli presso tutto il ceto, e a dar un esempio di gratitudine, e di riconoscenza, e di animare i giovani viventi coll'esempio de' trapassati. Concorsero tutti alla richiesta del Signor Manna non solo colla persona, ma collo sborso ancora del denaro necessario per la spesa di tutta la funebre pompa. S' unirono nella Chiesa del Convento di S. Agostino della Zecca, ov' era il P. Maestro Jommelli fratello del defunto. La Chiesa era sontuosamente apparata: gran quantità di cere adornava il magnifico catafalco: due orchestre a tre ordini appena bastavano per tanti sonatori, e cantanti: e vi fu gran concorso di sceltissima gente. Io vi feci le iscrizioni, nelle quali tentai di esporre le qualità particolari della sua musica col linguaggio antico Romano lapidario, adattando per quanto si potea quei vocaboli alle nostre nozioni. L' Abate Sparziani mandò da Roma alcuni sonetti suoi, e di amici, che si dispensarono; e forse il soggetto era più meritevole di questi segni di stima, che tanti altri, per cui si fanno raccolte senza aver altro requisito, che di esser nati da padri illustri.

Una delle mie iscrizioni allude alla musica da lui fatta sulla mia traduzione del Salmo L., o sia del *Miserere*, che fu l'ultimo suo lavoro. Egli stanco già e per l'età sua, e per l' incerto popolar gusto capriccioso, a cui s' espone il giovane temerario, ma non il

vecchio accreditato e prudente, era risoluto di più nulla scrivere di teatrale; e mi disse, che volea fermarsi su de' miei salmi, che avea letti, e riletti con attenzione, e che per quell'anno avea scelti il *Miserere*, il *Verba mea auribus percipe*, *Domine*, e il *Diligam te Domine*. Io desiderava, che cominciasse da quest' ultimo, come proprio per la sublimità, e grandezza del suo stile: ma siccome s'era eseguito l'anno antecedente in mia casa il salmo *Confitemini*, che conteneva una cantata quasi simile a quella del *Diligam* a più voci colla inarrivabile musica del Cafaro, così modestamente egli mi dicea, che bisognava far dimenticare prima quella musica, per farne una eguale in quel genere stesso, ed osservando lo spartito ne rilevava la bellezza specialmente ne' ripieni, e ne' cori, i quali ei mi attestò, che non si poteano migliorare. Scelse perciò il *Miserere*, che scrisse a due voci per due cantanti di primo ordine, da lui tanto stimati, cioè il Signor Aprile, e la Signora de Amicis, e da costoro fu eseguito nella sera di Mercordì Santo dell'anno 1774 in mia casa, stando al cembalo lo stesso Jommelli, con grandissimo concorso di nobiltà, e di ministero, a di cui richiesta si dovè replicare anche in tempo meno opportuno. Non solo Napoli, ma tutta Italia, anzi tutta Europa si è scossa a questa musica sorprendente, ed egualmente che lo *Stabat* del Pergolesi, si canta, e si canterà sempre, senza timor di annojare questo *Miserere* e da professori, e da dilettanti in ogni culta Città. Or questi due capi d'opera, il *Miserere*, e lo *Stabat*, posson ben paragonarsi dagl' intendenti, come scritti l'uno, e l'altro a due voci, col solo accompagnamento di due violini, violetta, e basso, su d'un argomento egualmente serio, e mesto, e su d'una poesia di stretto metro lirico melico continuato. L'uno, e l'altro autore sono stati due riformatori del gusto della musica: l'uno, e l'altro han compiti i lor giorni, e terminate le lor gloriose fatiche con questi sacri lavori, giacchè Pergolesi morì dopo lo *Stabat*, e Jommelli dopo il *Miserere*. La decisione musica sulla preminenza di tali due produzioni immortali si pubblicherà

quando

quando converranno i discordi partiti nella decisione poetica sulla preferenza dell' Iliade all' Eneade, della Gerusalemme all' Orlando. Quanto a me, siccome ritrovo nello *Stabat*, e nel *Miserere* naturalezza, espressione, fantasia, ed arte, così mi sembra, che vi sia nell' uno, e nell' altro eguale espressione, ma vi sia maggior fantasia, ed arte nel *Miserere*, e maggior naturalezza nello *Stabat*. Ciò è avvenuto perchè Pergolesi era portato al patetico, ed al tenero, ed ha fecondato il suo ingegno nello scriver lo *Stabat*: Jommelli era portato al grande, ed al sublime, e nello scrivere il *Miserere* ha dovuto raffrenare il suo ingegno.

Il gran Metastasio, dalla cui poesia hanno imparato i nostri Maestri la melodia della musica melica, riconobbe questa savia moderazione del Jommelli nel *Miserere*. Ecco quel ch' ei me ne scrisse in data de' 17 Ottobre 1774. dopo che ricevè la copia, ch' io gl' inviai: *Jer l' altro Sabbato 15 del corrente dal Signor Marchese della Sambuca mi fu mandato in casa un plico col desiderato Salmo del gran Jommelli, di cara, ed onorata per me, ma ben dolorosa memoria. L' ha subito avidamente collocato nel suo gravicembalo l' impaziente Signora Martines, ed attentamente cantato, interrompendo di tratto in tratto con le sue esclamazioni di meraviglia, e con le ripetizioni di molti passi, che la scotevano, il corso del proprio canto. Non abbiamo ritrovato in esso tutta la sua naturale, varia, ed allettatrice abbondanza di sempre nuovi motivi, ed idee; ma crediamo, che in questo suo insigne lavoro ei l' abbia a bello studio raffrenata, come poco analoga alla situazione dell' animo del contrito ed umiliato Salmista: e si conosce visibilmente, che egli si è studiato di supplirne la mancanza con le pellegrine eleganti sue circolazioni, e col magistrale armonioso concerto delle parti, che non lasciano desiderare altro ornamento che palesano l' eccellenza dell' inimitabile scrittore.*

La Signora Martines, ed io siamo a V. S. Ill. gratissimi del prezioso dono, di cui faremo ben frequente, e dilettevole uso, procurando che ne sia ammirato da chi è capace di conoscerne il grande, e distinto pregio. Ad-

f 2 dio,

dio, amatissimo Signor Mattei: si conservi all' onor delle Lettere, e mi creda costantemente.

Quindi io credo, che la decisione, che rimarrà sempre forse sospesa, tal non sarebbe, se in vece dello *Stabat*, Pergolesi avesse scritto il *Lauda Sion*, il *Dies irae*, il *Te Deum*, e Jommelli in vece del *Miserere* l' *Exurgat Deus*, il *Confitemini*, il *Diligam te, Domine*, giacchè siccome nel patetico tenero, e molle Jommelli non avrebbe potuto mai superar Pergolesi, ma solo a lui avvicinarsi, così nel sublime, nel grande, o nel patetico tragico Pergolesi per quanto si fosse avvicinato a Jommelli, ne sarebbe stato sempre mille miglia lontano.

In fatti questo era quel vuoto, che restava nella musica, e che ha occupato Jommelli. Noi abbiamo ingenuamente confessato, che la musica melica non aveva ancora una fluida melodia prima del Pergolesi, come non l' avea la poesia melica prima del Metestasio, e che la regolarità di metro delle sue arie è andata risvegliando ne' maestri, e specialmente nel Pergolesi quella regolarità di motivi ben continuati, e distesi, che non si vede ne' maestri antichi, come non si vede ne' poeti, non escluso Apostolo Zeno (a). Ugualmente mancava a questa nuova musica teatrale la grandezza, e la sublimità

NOTA DELL' AUTORE.

(a) Replichiamo le proteste fatte nella nota *pag.* LXV., che noi non iscriviamo una storia, e che a smentir il nostro sistema non giova l' andar investigando qualche esempio anche prima del Pergolesi, come non giova l' andar trovando le stesse virtù del Jommelli in qualche carta de' maestri, che fioriron prima, o contemporaneamente, o dopo di lui. Ci restringiamo a parlar del Pergolesi, e del Jommelli, perchè così richiede il nostro argomento, e perchè questi due uomini insigni hanno influito sul gusto universale della musica, senza recar con ciò pregiudizio alla fama del Vinci, Leo, e tanti altri rispetto al Pergolesi, nè a quella del Buranelli, Cafaro, Traetta, Piccinni, e tanti altri rispetto al Jommelli.

blimità tragica, come mancava alla poesia. Le prime produzioni poetiche in questo genere furon *tragicomiche*, o *pastorali*.

Erasmo Marotta di Randazzo celebre contrappuntista del secolo XVI., di cui abbiamo i madrigali pubblicati nel 1603, fu il primo, o uno de' primi, che faticasse sopra l' opera in musica, adornando di sue note l'Aminta del Tasso, di cui veramente non ne so la vera epoca, non avendola mai potuto vedere, nè averne notizia da Sicilia; ma è da credersi, che probabilmente fosse scritta verso la fine del secolo XVI., giacchè egli poi si diede ad una vita più divota, ed entrò già Prete fra' Gesuiti nel 1612 *ætate jam maturus*, per servirmi dell' espressione del Mongitore; e non so perdonare a' Siciliani, di aver trascurato questo bel monumento, che ci addita evidentemente, che siccome dobbiamo la pastoral poesia al Siciliano Teocrito, così dobbiam la musica pastorale al Siciliano Marotta.

L' Anfiparnasso poi del Vecchi, ch'è ancora una delle prime produzioni della stessa epoca dell' Aminta del Marotta, è un miscuglio di poesia comica, tragica, latina, italiana, spagnuola, portoghese, e per conseguenza così doveva esser la musica. La musica seria, e grave era riserbata o per le carte di Chiesa, o per quelle poesie italiane antiche, non meliche, come sonetti, canzoni, e madrigali. Quasi tutti i melodrammi furono un capricciosо accozzamento di stili uniti senza decoro, e si confusero i limiti del grave, e del ridicolo nella poesia, come nella musica quelli del serio, e del buffo. *Un miscuglio di tragico, e di comico* (dice il Signor Arteaga nel cap. 8. tom. 1. delle Rivoluzioni del Teatro), *che non avea nè la vivacità di questo, nè il sublime di quello, faceva allora il più cospicuo ornamento del dramma . . . anche il goffo personaggio di Tartaglia ebbe luogo insiem cogli Eroi, e Semidei ne' drammi eroici. Che bel sentire in musica codesto dialoghetto fra* Egeo, *e* Deno *nel tanto decantato* Giasone *del Cicognini Fiorentino!*

Egeo Re, e Deno balbuziente.

Egeo. *E dove andranno?*
Deno. *S' imbarcano per Co... Co... Co... per Co...*
Co... Co...
Egeo. *Per Coimbra?*
Deno. *Per Co... Co... Co... Co...*
Egeo. *Per Coralto?*
Deno. *Oibò! per Co... Co... Co...*
Egeo. *Per Cosandro?*
Deno. *Nemmeno.*
Per Co... Co... Co...
Egeo. *Per Corinto?*
Deno. *Ah! ah! bene, bene.*
Mi cavasti di pene.

Questo era lo stile della poesia drammatica: qual doveva esser lo stile della musica, che vi s'adattava? Lo stesso Zeno, che innalzò questo nuovo genere di poesia drammatica al grande, e al sublime in modo, che alcuni sciocchi credono, che in questa parte sia assai più robusto e forte dello stesso Metastasio, confondendo il tuono declamatorio colla vera grandezza, e sublimità: Lo stesso Zeno ignorò questi confini, e non seppe fare scelta di quei vocaboli, che si convenivano al dramma serio, e di quei, che si convenivano al giocoso.

Nell' *Alessandro*, per esempio, ebbe il coraggio di darci quest' aria:

Laido, misero, pezzente, incivile,
Superbo, ma vile
Del saper, che tu professi
Meglio impara a profittar.

Zeno, che in questo Alessandro tratta lo stesso argomento del *Re pastore* del Metastasio, non sapea, che nè *laido*, nè *pezzente*, nè *incivile* eran vocaboli da entrare in un' aria d' un dramma. Molto meno potea sapere il maestro qual genere di musica si convenisse a tal aria, giacchè l' argomento del dramma lo portava ad una musica seria, e le parole ad una musica buffa. Quindi fu, che i maestri non seppero

guar-

guardarsi nella scelta de' motivi, e nella condotta di mischiare col serio il giocoso. Il P. Martini rinfaccia allo stesso Pergolesi, che nello *Stabat* fa uso di molti motivi da lui usati nell intermezzo della *Serva padrona*: il bravo Eximeno difende Pergolesi, e fa vedere, che Martini parla con troppo poco rispetto, e con invidia d' uno, ch' ei non era avvezzo a venerarlo come noi, per essere stato suo contemporaneo, anzi nato nel 1706 un anno prima del Pergolesi. Che che ne sia di questi passi, egli è certo, che chi vede l' aria

Non sì chillo, ch' io lassaje,
Lo conosco, affritta me,

e l' *Eja mater, fons amoris*, ritrova il serio, e il buffo espresso quasi colla stessa modulazione: quantunque Pergolesi portato assai per il flebile, e melancolico, piuttosto colla promiscuità de' motivi ha infievolito il buffo, che ha rallegrato il serio.

Il contrario fu rinfacciato al Piccinni, ed io ho dovuto nella dissertazione della *Filosofia della Musica* prender le difese di questo grand' uomo, spesso a torto perseguitato, ciò ch' è stato prova ancora della mia imparzialità, non ostante l' inclinazione per Jommelli. Ma generalmente si troverà in tutti questa promiscuità, specialmente ne' maestri antichi, come nel Vinci, nel Sarri, i quali toltone i pezzi grandi, e le arie di affetti, nelle altre arie non sapevano che stile dovessero usare, e scendeano al buffo, e particolarmente nelle arie delle seconde parti. Porpora nella Semiramide nell' aria *Se intende sì poco*, e segnatamente ne' due ultimi versi *Sospira l' ingrata, contenta non è*, ci pose un motivo, che si soffrirebbe appena fra' burattini.

Metastasio fu il primo, che di 44 mila voci radicali, che contiene la lingua Italiana, ne scelse, come altri ha osservato, sole sei in settemila, come nobili e belle, lasciando le altre o come antiche, o non musicali, o vili e plebee. Ma i maestri di musica appresero ben tardi a distinguere il carattere comico dal tragico, e sebene oggi non così facilmente mescolino in mezzo a' drammi serj il giocoso buffo, seguendo l'Anfiparnasso del Vecchi, mescolano però tutto il *pastorale*

le di mezzo carattere, seguendo l' Aminta del Marotta; ond' è che siam pieni di minuetti, e di rondoncini, e di barcarolette, non solo nelle arie delle seconde parti, ma ancor delle prime. Questo difetto, da cui non si son guardati, nè si guardano tutti i gran maestri, fu solamente avvertito dal savio Gluk, il quale però tentò di ripararlo con un rimedio peggior del male. Ei desiderò di render lo spettacolo tutto interessante, e grave, e perciò pensò di toglier tutta la musica delle seconde parti, e far sempre cantare le prime parti, riempiendo i vuoti co' cori, che formano varietà, ma son capaci di una musica grave e severa. Fu secondato in ciò dalla poesia del Signor Calsabigi, e il felice successo corrispose a' lor desiderj. Ma quel che si fa in una, o due cantate, non può farsi sempre per sistema. La poesia non ha cosa più difficile del dramma, e forse un dramma perfetto non ci è stato, non ci è, nè ci potrà essere: perchè esso non è altro, che un' espressione delle azioni umane: queste sono imperfettissime, e tali intanto in tutta la loro estensione non si possono esprimere dal poeta, in cui sarebbe difetto quel che per altro è vero, e si ricorre a' caratteri verisimili, quali dovrebbero essere, non quali sono, de' limiti del qual verisimile, come non appoggiato sul vero, ci son sempre contese dipendenti del gusto arbitrario degli spettatori. Uno de' grandi intoppi è il miscuglio delle persone di carattere diverso: la comedia è di più facile riuscita della tragedia, perchè un' azione fra gente bassa può sortire senza l' intervento di gente nobile; ma non può sortire un' azione fra gente nobile senza l' intervento della bassa, sul motivo che il servo abita il suo tugurio senza il cavaliere, ma il cavaliere non abita il suo palazzo senza il servo; e l' intrico de' più grandi affari di pace, e di guerra anche nelle corti de' Sovrani dipende talvolta da un maneggio d' una persona la più vile, che serve. La Tragedia dunque in questo senso non c' è in natura, perchè non ci è stata mai, se non nella momentanea separazione della nobiltà Romana dalla plebe, una unìon di nobili sola. Non convenendo però al poeta di esprimer i caratteri de' subalterni, gli presume, e sceglie

glie per seconde parti quelle persone, che son più vicine al suo protagonista, o in aria di confidenti, o disimpegnando quel servizio nobile, che fa un cavaliere, una dama in corte. Questi cavalieri, e queste dame però oltre la parte, che han negl' intrighi de' lor padroni, han certamente gl'intrighi proprj, ed ecco quegli affari subalterni, quegli amori episodici in riguardo all' azion principale, che sono inevitabili in questo sistema. Per evitarli, si credette dal Calzabigi, e dal Gluk di toglierli intieramente, e far agire le sole prime parti. Ma salvati allora da uno scoglio, urteremo in un altro, cioè di aver de' monologi eterni, giacchè quell' eroe, che non ha il suo confidente, con cui possa sfogare, dee consumare il tempo in soliloquj, o parlar col coro, come faceano i Greci assai peggio, cioè dire i segreti suoi pensieri ad una ciurma di gente; e finalmente (quando per somma arte del poeta riesce una volta) continuare una monotonia perpetua, se si vogliono scrivere cinquanta, o sessanta drammi così. Ogni sistema ha i suoi difetti: sarà il migliore quel che ne ha meno. Cheche ne sia però della poesia, la quale come la pittura, senza ombra, e senza le mezze tinte, non sarà certamente che una declamazione sforzata: in quanto alla musica è ineseguibile un tal sistema, giacchè quel costringer sempre l' orchestra a stare col violino in mano ad accompagnar tutti i recitativi, senza distinzione più di recitativi sciolti, e di obbligati, per renderli tutti interessanti, il far che un cantante stia sempre in scena con un continuato piagnisteo, riuscirà in una volta in una cantata particolare, ajutata dall' interesse della favola ben espressa, dalle decorazioni magnifiche, e da cento combinazioni felici, che non si possono dare nella continuata rappresentazione de' drammi, e se si dassero, partorirebbero almeno, se non altro male, la nausea, e la sazietà.

In questo sistema difettuoso, che più che nella tragedia recitata, è inevitabile nel melodramma, Metastasio ha ingrandito nella maniera la più bella le parti episodiche, non avendo potuto toglierle, e facendole sempre per altro d' inferior merito delle prime parti, ha però

però sempre serbato il decoro nel collocarle nella stessa circonferenza, degradandole a poco a poco. Jommelli ha fatto lo stesso nella musica: egli vide il comun difetto di dare a queste seconde parti uno stile degno del socco, e non del coturno, e di riempir le lor arie di motivucci de' teatrini buffi; non ricorse all'espediente di Gluk, cioè di abolir le seconde parti nella difficoltà di rettificarle, ma le rettificò usando quelle mezze tinte, e quella degradazione di colori proporzionati al grande, ed al sublime, senza mischiare le bambocciate ne' quadri più serj. Ecco quel che restava ancora dopo il Pergolesi da perfezionarsi, e si è perfezionato dal Jommelli.

Io so, che il presente gusto è diverso: ma questo non è gusto, è corruzione di gusto. Gli stomachi deboli non soffrono i cibi forti; ma è colpa degli stomachi, non de'cibi. Noi non abbiamo più musica teatrale, non abbiamo scuole di cantanti, e molto meno di attori. Vaglia in questo l'autorità del Metastasio, che si può chiamare il fondatore, o il riformatore del dramma musicale. Egli in una lettera de' 26. Marzo 1754. al Reggente Santoro dicea, che *ogni intendente dovea stomacarsi de' nostri presenti detestabili teatri eroici*, e *ch'erano alcuni anni, ch'ei non aveva il coraggio di vederli*. In una lettera ancora scritta a' 16 Agosto 1770: *Il nostro teatro*, dice, *è ridotto a segno, che non merita che se ne parli*. In un'altra de' 18 Decembre 1773. dopo letta la mia Dissertazione della *Filosofia della Musica*, m'assicura così: *Le verità intorno al moderno teatro, che VS. Ill. così eloquentemente, ad eruditamente asserisce, son così patenti ed incontrastabili, e da me pur troppo da lungo tempo con indignazione osservate, ch'essendone stomacato, ho fatto, ed osservato religiosamente per più di venticinque anni il solenne voto di non veder mai più neppur le porte di alcun teatro, se non se quello della Corte, dove per mia fortuna finalmente è del tutto abolito. Quando gli abusi vanno all'eccesso suol correggerli la natura, e l'instabilità delle vicende umane.*

Io ho fissato non a caso il corso della buona musica teatrale fino al 1760. In tal anno il Sassone pose in musi-

musica l'*Alcide al Bivio*, ed il Metastasio scrivendo alla Principessa di Belmonte in data de' 13 Ottobre, *il Signor Hasse*, dice, *ha fatta una musica degna dell'occasione, e del suo gran credito. La corte, e la città è universalmente incantata, e sorpresa, che fra gli accessi di una dolorosa, ed ostinata podagra, che l'à fedelmente esercitato tutto il tempo del suo lavoro, abbia egli potuto concepire, e produrre un componimento, che può servir d'esemplare a chiunque va in traccia de' veri fonti della perfetta armonia*. Lo spartito di questa musica mi è stato comunicato dal Consiglier D. Vincenzo Boraggine, uomo in cui la gravità della toga non ha cambiati i dolci costumi, nè l'autorità ha raffreddata la benevolenza con gli antichi amici privati, e vi ho trovato i pregi, che Metastasio decanta, e che mi ha mosso a prolungar fino a tal epoca la durata della buona musica. Questa epoca vale nondimeno per la Germania, ov'è cominciata più tardi la corruzione del teatro, non già per Napoli, Roma, Venezia, ed altri luoghi d'Italia, ove il male si era avanzato fin da più tempo. Ma per la Germania stessa questo gusto era riserbato per gente scelta ne' soli teatri di corte, giacchè i teatri pubblici in mano d'impresarj venali aveano presa sul modello de' teatri Italiani tutta l'infezione della corrente epidemia. E si sarebbe dell'intutto spento il buon gusto, se il Duca di Wittembergh non avesse dato ospizio alle muse fuggitive nel suo teatro di Stutgard, dove si trattennero, finchè vi si trattenne Jommelli, cioè, per altri nove anni fino al 1769, quando Jommelli si ritirò in Napoli, dismettendosi poco appresso il teatro di quella corte.

Del resto questo gusto privato vi può essere anche oggidì, quando nella sua camera taluno vuol divertirsi, producendo quelle buone carte, che sceglie dagli antichi, o che le fa scrivere da' moderni su gli antichi esemplari. Io parlo del gusto universale, ch'è corrottissimo per difetto principale de' cantanti, e per secondario de' maestri. Metto in secondo luogo, e non in primo la mancanza de' maestri, giacchè costoro hanno guastato il loro stile non per imperizia, ma per debolezza

lezza di compiacere i cantanti. Ond' è che la musica istromentale non solo non è caduta, ma è giunta alla maggior perfezione a' dì nostri.

Ci son dunque i maestri, c è musica: perchè la vocale è così inferiore alla istromentale? Perchè i sonatori sono a' maestri più subordinati, che i cantanti, e quando i sonatori non son subordinati, ma vogliono fare i maestri, sono ancor essi produttori d'una musicaccia sguajata, e d'un ammasso di note frivole, come son tutte quasi le intollerabili, e nauseanti sonate di violino a solo, che ad ostentare una capricciosa abilità compongono essi stessi per loro i gran sonatori, senza motivo, senza melodia, senza armonia, con un gruppo di passaggi importuni, e spesso fuor di tempo, e di tuono, e con allungate cadenze fino allo svenimento. Per questa stessa ragione qualche residuo di buona musica per opera del Piccinni, del Paesiello, del Guglielmi, e di altri bravi giovani, che son venuti dopo costoro si mantiene ne' teatri buffi, perchè in essi l'imperio de' cantanti non è così tirannico sopra i maestri. Ma questi medesimi scrivendo ne' teatri serj son costretti a compiacere la cantatrice turba insolente, che non si lascia regolare, e che nella lusinga di piacere con sicurezza, ci ristucca sempre con quelli stessi passaggi ancorchè siano fuor di tempo.

La qual debolezza de' maestri nasce dalla sciocchezza degl'impresarj, che non conoscendo il vero loro interesse, danno mille zecchini al cantante, ch' eseguisce, ed appena cinquanta a chi la compone: ragione, come altrove ho avvertito, troppo umiliante per il maestro, se non lo consolasse il pensiero, che il poeta, ch'è l'autor delle parole, appena ne ha venti, e per conseguenza avrà il maestro il piacere di comandare al poeta, che gli compensa il dispiacere di dover ubbidire al cantante. Jommelli solo non si lasciò vincere dall'arroganza degl' ignoranti, e si contentò piuttosto di non piacere al popolo qualche volta, ma non mai di tradir i precetti dell'arte, che professava. E quantunque talora ritrovando cantanti abili, e di voce singolarmente pieghevole, gli abbia secondato con moltissimi

fimi paſſaggi, arpeggi, gruppi, voli, e con altri ornamenti, non ha però mai laſciato il ſolido, ed il forte, e voi potete toglier quei tali ornamenti, reſtando intanto l'aria più bella di prima, come ho fatto io per mio uſo in moltiſſime ſue carte, ciò, che non potrete fare nelle carte degli altri, ove toltone queſti ſuperficiali ornamenti, nulla vi reſta. Queſto è il motivo, per cui le carte del Jommelli non invecchiano mai, e dopo 40 anni vi ſembrano nuove, e le ariucce correnti, e i meſchini rondeau non han vita, che di pochi meſi dopo terminata la recita.

Nella corruzione ha tentato il ſavio Gluk per un' altra ſtrada di riformare la muſica, ma egli ſteſſo ſe ne ſconfidò, come ſi ſconfidò il Signor Calzabigi di riformar la poeſia. Nè la poeſia, nè la muſica avean biſogno di riforma, perchè giunte l'una, e l'altra al ſommo tra le mani del Metaſtaſio, e del Jommelli: avean biſogno di riforma i cantanti, e gli uditori. Pensò veramente il Calzabigi di tirar con dolce illuſione il popolo diſtratto a forza d'uno ſpettacolo grandioſo, e meraviglioſo ſul guſto dell'opera Franceſe: ma egli ſteſſo era perſuaſo, che un tal ſiſtema pieno di tante inveriſimili ſtravaganze non potea ſuſſiſtere, perchè falſo, come nella ſua diſſertazione da gran Filoſofo avea ragionato, e ſcrivea perciò in poeſia contro la ſua proſa, e conſeguentemente contro coſcienza. Ei ben ſapea, che queſto guſto del meraviglioſo era ſtato un regalo, che l'Italia nella corruzion del ſeicento avea fatto alla Francia, la quale ſeguì a fabbricare ſu quell'irregolar fondamento, nell'atto che l'Italia pentita andava emendando i difetti antichi. Non gli era ignoto il *Dario di Beverini*, la *Diviſione del mondo*, il *Cielo di criſtallo*, le *Glorie di Firenze*, il *Vaſcello della felicità*, rappreſentati in Venezia, in Firenze, in Torino con una magnificenza incredibile, eſprimendoſi quanto vi era nel cielo, ſulla terra, nel mare, e ſotto gli abiſſi. Ciò non oſtante ei volle riſuſcitare queſti ſpettacoli, per riſvegliare gli ſpettatori già annojati dall'aſſuefazione alla ſoverchia regolarità, trattando per altro gli argomenti non con quella diſordinata libertà de' ſeicentiſti, ma

con

non giuste leggi poetiche, con felicità di verso, e con quella condotta, che poteasi serbar la migliore sulle tracce di ciò che avea fatto in Francia per migliorare lo spettacolo il gran Quinault.

Non v'ha dubbio che la novità del Calzabigi somministrò al Gluk un gran campo, ove spaziarsi, e dobbiamo la bella musica dell'Orfeo non tanto al Gluk, quanto al Calzabigi, che quasi il condusse per mano, unendo tanti colpi di scena interessanti, raccogliendo tutte le parole che contenevano qualche espressione particolare, in maniera che riuscisse facile al maestro l'appiccarvi la musica; onde il Gluk si persuase, che non si potesse fare una buona musica, se non se dell'arie di affetto, esclusse le arie di comparazioni, e di sentimenti morali; errore gravissimo, che restringe la musica ad una continua monotonia, che annoja, come lo avrebbe sperimentato lo stesso Gluk, se avesse scritto non due, o tre cantate, ma cinquanta o sessanta drammi, come gli altri maestri. La musica non è ristretta al tenero, ed al patetico: c'è dove esprime l'amore, ove la pietà, ove la meraviglia, ove dipinge, ove rallegra, ove incita, ove rallenta, ove abbassa, ove innalza, operando tutti gli effetti medesimi dell'eloquenza, e della poesia. Comprendo bene, che sia più facile muover l'udienza a pietà, che a sdegno, perchè il cuor umano è più disposto a quell'affetto, che a questo, ond'è che un'aria allegra si crede un mottetto insipido, e non fa colpo nel teatro come l'aria cantabile. Ma questo nasce appunto perchè i maestri non sanno scriverle, e i cantanti non sanno eseguirle, oltre il difetto de' costumi inclinati alla mollezza. Le arie del Jommelli le più brave son le allegre, le concitate, le agitate, non le molli, e languenti, e con quelle si sono scossi gli uditori, trascinati al grande, e al sublime dalla forza di quella musica eroica. Questo va per l'arie di affetti, o sia di passioni, le quali non devono restringersi all'amore, ed alla pietà, essendo egualmente passione l'ira, l'odio, e tutto ciò che forma il terribile, che mal si trascura ne' nostri tempi effeminati. Quanto all'arie, in cui non giuoca alcuna passione, io

non

non niego, che la musica di queste commoverà, e scuoterà assai meno; ma dico, che la musica non dee sempre muovere, e scuotere: dico, che queste faranno un minor colpo di quelle; ma che servono, acciò quelle appunto facciano maggior colpo, e servono per far colpo anche da se stesse, non commovendo, e scuotendo, ma dilettando, sorprendendo, e rallegrando, purchè la musica non sia un mottetto, e la poesia non contenga una sentenza fredda esposta con aria didascalica, o una comparazione prosaica insulsa, come sono per la maggior parte quelle del Zeno, e dello Stampiglia, ma non quelle del Metastasio.

Val troppo la regola del Gluk per esempio in quell' aria del Zeno

La speme del nocchiero
E' in una stella:
E nella speme ha pur
Sua stella amore:
Se l' uno l' abbandona,
Ahi che procella!
Se l' altro è disperato,
Ahi che dolore!

Vale in quella dello Stampiglia

Sorge nell' alma mia
Qual va sorgendo in cielo
Picciola nuvoletta,
Che poi tuona, e saetta,
E passa ad agitare
E terra e mare ancor.
Questa è la gelosia,
Che va spiegando un velo
Di torbido sospetto,
Che poi dentro al mio petto
Potrebbe diventare
Tempesta del mio cuor.

Ma non può valere nell' arie di comparazione del Metastasio. Qual' è quel maestro che si diffidi di fare una buona musica su di quest' aria?

Leon piagato a morte
Sente mancar di vita,

 Guarda

Guarda la sua ferita,
Nè s'avvilisce cor.
Così nell' ore estreme
Rugge, minaccia, e freme,
Che fa tremar morendo
Talvolta il cacciator.

O su di quell' altra:

Così si pisce e cade
Pallido e smorto in viso
Dal fulmine improviso
L' attonito pastor:

Chi non sa qual applauso riscosse ne' teatri di Roma la bella musica del Sacchini sull' aria?

Rondinella a cui rapita ec.

e la celebre aria

Il Pastor, se torna Aprile,

co'le note del Traetta, e coll' accompagnamento delicatissimo del violino a solo? Chi si è dimenticato dell' aria

Destier, che all' armi usato

cantata dal Pacchiarotti colla bella musica del Piccinni? Io ne appello allo stesso Gluk, a cui ricordo la sua bellissima aria cantata già con applauso dal Caffarelli nella Clemenza di Tito:

Fra stupido e pensoso
Dubbio così s' aggira
Da un torbido riposo
Chi si destò talor:
Che desto ancor delira
Fra le sognate forme,
Che non sa dir se dorme,
Non sa se veglia ancor.

Il paragone nell' arie è cattivo, non perchè opposto alle regole della musica, ma alle buone regole della poesia, quando però non ha luogo, ed è importuno, e si verifica il caso preveduto da Orazio della descrizione dell' Iride, o del bosco, o della pittura d' un cipresso in mezzo all' onde. Ma non s' è sognato Orazio di dirci, che un pittore non possa mai dipingere il cipresso neppur vicino a' sepolcri, come gli antichi, o presso un

Con-

Convento di Cappuccini, come usiam noi: o che l'Iride stia male in cielo dopo una pioggia, o il bosco in occasione d' una caccia.

Ma non credano i Critici che sia questa un' osservazione nuova, ed al Metastasio ignota. Essa è tanto rancida, quanto egli stesso nell' intermezzo della Didone nel bel dialogo tra la Cantante, e l' Impresario mette in ridicolo i poetastri, che empivan le arie di comparazioni, raffreddando il corso dell' azione. Dopo che Dorina canta la scena di Cleopatra, terminando

Ah Tolomeo spergiuro!
Godi del mio martoro
Prendi il trono, che brami: io manco, io moro.

Soggiunge Nibbio:

Acqua, poter del mondo!
Comparisse qualcuno!

Dor. *Oh! quest' è bella, io non ho mal nessuno.*
Nib. *La fa sì naturale*
Che ingannato mi son, veniamo all' aria.
Dor. *Finisce quì.*
Nib. *Senz' altro?*
Dor. *Sì signore.*
Nib. *Ma questo è un grand' errore.*
Il poeta mi scusi, e dove mai
Si può trovare occasion più bella
Da mettere un' arietta
Con qualche farfalletta, o navicella?
Dor. *Dopo una scena tragica*
Vogliono certe stitiche persone
Che stia male una tal comparazione.
Nib. *No, no comparazione: in questo sito*
Una similitudine bastava,
E sai quanto l' udienza rallegrava?
Dor. *Che sciocco!*
Nib. *In un mio dramma io mi ricordo*
Dopo una scena simile,
Che un' aria mia fu così ben accolta,
Che la gente gridava, un' altra volta.
Dor. *Me la faccia sentire.*
Nib. *Sì sì, per lei forse potrà servire.*

La farfalla , che all' oscuro
Va rondando intorno al muro ,
Sai che dice a chi l' intende ?
Chi una fiaccola m' accende ,
Chi mi scotta per pietà ?
Il vascello , e la tartana
Fra scirocco , e tramontana
Con le tavole schiodate
Va sbalzando , va sparando
Cannonate in quantità .

Vedete dunque quanto non è pellegrina , e nuova questa osservazione , quanto lo stesso Metastasio nell' intermezzo fatto alla Didone mette in ridicolo questa sorte di arie , in quella Didone medesima però , in cui egli scrisse

Son qual fiume che gonfio d' umori ec.

e tante altre di simil gusto . Dunque non è una legge generale , che le comparazioni mal si convengano alla musica, e alla poesia ; anzi la legge generale è , che convengono molto all' una , ed all'altra , e l' eccezione è di alcuni casi particolari , in cui non convengono . Ma questo punto dell' opportunità delle comparazioni ne' drammi de' Greci , e de' Latini , e degl' Italiani s' è da noi trattato a lungo nella dissertazione de' Tragici Greci , e in quello della Poesia Drammatico-Lirica . Passiamo alle arie didascaliche , e sentenziose : Gluk ha creduto di restituir alla Musica l' interesse della Tragedia Greca . I cori della Tragedia Greca non eran che dispute filosofiche , e teologiche lunghe , e nojose , e si cantavano , e i lor maestri non si diffidavano di metterli in musica . Come dunque oggi non sanno metter in musica fuorchè il *caro*, e il *ben mio* ? Il Signor Calzabigi nel dare al Gluk l' Alceste credè di dargli una vera tragedia , che cercò di spogliare dagli amori episodici delle seconde parti , come improprj , e come tendenti ad indebolir la forza del dramma (ciò che s' imputa al Metastasio egualmente per altro , che a Racine , se non per suo , almen per difetto del secolo (e poi il Gluk si sconfida in una tragedia di metter in musica una sentenza , un pensiero istruttivo ? Sarà così , quando la sentenza è posta in aria

aria di declamazione, e quando raffredda l'azione disturbando il corso degli affetti con dispute importune; ma non quando cade a proposito, ed è vestita, ed animata delle circostanze, che la spogliano dall'idea astratta scolastica, e ne formano una immagine, un quadro. Tali son per esempio le massime del tempo, che parla, nell'*Enea negli Elisj*, servendosi delle massime per una pittoresca descrizione di se medesimo:

Tutto cangia, e il dì, che viene
Sempre incalza il dì che fugge;
Ma cangiando si mantiene
Il mio stabile tenor.
Tal ristretta in doppia sponda
Corre l'onda all'onda appresso,
Ed è sempre il fiume istesso,
Ma non è l'istesso umor.

Che filosofia! che massime! che verità! e con quanta facilità, ed amenità insieme spiegate! Qual campo non ha la musica di profonder quì i suoi tesori? Metastasio in mezzo agli stessi pensieri amorosi sa far buon uso della filosofia, sa ridurli in massime, ma ridurli in modo, che se ne toglie l'aridità scolastica, e si forma quasi un'aria di affetto:

Non è ver, che l'ira insegni
A scordarsi un bel sembiante:
Son gli sdegni d'un amante
Alimento dell'amor.
Di sdegnarsi a tutti piace,
Perchè poi si torna in pace,
E si conta per diletto
La mancanza del dolor.

Così nel *Romolo, ed Ersilia* della sentenza passata in adagio del vulgo *si ama il tradimento, e s'odia il traditore* ne fa una sentenza contraria, e chiude inaspettatamente un'aria

Sì, m'inganni: e pure, o Dio,
La mia sorte è sì tiranna,
Che l'idea di chi m'inganna
Non so svellermi dal cor.
Sì, crudele, il caso mio

 E' una

E' una specie di portento;
Abborrisco il tradimento,
E pur amo il traditor.

Chi è sì audace, che nieghi di potersi fare un' ottima musica su di quella, e di quest' aria? e se non si può fare, allora io dirò, che vada pure con dio la musica, che non val tanto essa tutta, quanto i due ultimi versi di quella, e di questa. In somma non è la sentenza, nè la comparazione, ma la poesia cattiva, che mal si adatta alla musica. La sentenza, la comparazione in mano d' un poeta eccellente è una gemma, in mano di un poetastro è un vetro mal colorito. Ma se ancora così non fosse, pure sarebbe necessaria questa varietà per una degradazione, e per una mezza tinta, giacchè l' impegno di render tutto lo spettacolo interessante, fa che niente interessi. Del resto Gluk più che a' drammi ne' pubblici teatri venali, si restrinse, a cantate particolari per qualche brillante corte di Europa, ed in queste medesime ha riserbato il forte della musica ai cori, ed è stato poi condiscendente nelle arie verso i cantanti, contentandosi piuttosto di una bella continuata cantilena, che di una espressione particolare; ciò che non ha mai fatto Jommelli, in maniera che al bel rondeau *Che farò senz' Euridice* facilmente vi potrete appiccar altre parole anche allegre, ma non potrete ciò fare al rondeau del Jommelli

Resta o cara, acerba morte
Mi separa oh Dio da te,

perchè a quell' *acerba morte mi separa* sentirete un passo che vi commove, e vi scuote.

Egli è vero, che questo forma la difficoltà dello stile, unico difetto che s' attribuisce universalmente al Jommelli, per cui il vulgo dice, che il suo stile non era buono per teatro, ma per camera, e non potendo negare nè il grande ingegno, nè la dottrina del maestro, che l' avean fatto salire a sì alto grado di opinione in tutta l' Europa, va spargendo ch' egli ne avea fatto abuso, e che aveasi corrotto lo stile in Germania, affettando un' asprezza Tedesca, e dimenticandosi della fluidità Italiana.

Or

Or è una ingratitudine verso i Tedeschi questa Italiana arroganza di vantare un gusto esclusivo, quando noi riconosciamo l'aumento, e la perfezione della poesia, e della musica teatrale da' Tedeschi, a' quali sebene abbiam dato noi Italiani i soggetti, essi però han fatto quel che gl' Italiani non han potuto fare, cioè han coltivato, onorato, animato i soggetti stessi, e senza risparmio alcuno han tentato eseguire esattamente quel che i soggetti stessi andavano proponendo, con somma docilità del popolo, che adattava il suo gusto a quello de' poeti, e de' maestri di musica, in contrario del riottoso popolo Italiano, che ha sempre insultato agli uni, ed agli altri, o non ha ceduto mai al buono.

Stampiglia, Zeno, e Metastasio son nostri, ma nell' atto che i pedanti Italiani si scagliavano contro a costoro, come corruttori del dramma, e dello stile, come violatori de' canoni de' Greci, ricavati dalla mal intesa Poetica di Aristotile, come produttori d'una poesia ignota al Petrarca, e ignota ancora agli scrittori del cinquecento, come usurpatori di espressioni francesi, disprezzatori del periodo rotondo, e raccoglitori di parole disapprovate dalla Crusca, in questo atto stesso la munificenza dell' Imperator Carlo VI. gli dichiarò successivamente suoi poeti Cesarei, con accordar loro onori, e lucri proporzionati.

Nostro fu Pergolesi, nostro fu Hasse per educazione, se non per nascita (*a*), nostro Leo, nostro Vinci: ma nell' atto,

NOTA DELL' AUTORE.

(a) Giovanni Adolfo Hasse detto il Sassone impiegò in Napoli la sua adolescenza sotto la disciplina del Cavalier Scarlati, e passò dalla comunione Luterana alla Cattolica mosso da' savj discorsi del Marchese D. Francesco Vargas Macciucca, allora giovane, che univa alle tante sublimi cognizioni anche quella della musica, e frequentava col Sassone la conversazione dello Scarlati. Lo stesso Signor Marchese Vargas elevato a' più alti gradi della Magistratura dalla sua rettitudine, e dalla vasta letteratura, m' ha più volte nelle ore di sollievo raccon-

atto, che i Contrappuntisti Italiani si scagliavano contro a costoro, che andavano spogliando la musica degli antichi avanzi del Goticismo, ed a chi preparavan veleni, a chi movean persecuzioni, la Germania accoglieva le produzioni de' nostri maestri, e le eseguiva con una esattezza, e con una magnificenza insuperabile sotto il bel governo di Carlo VI. nell' Imperial Corte in Vienna, e sotto Augusto III. in Dresda nell' Elettoral Corte di Sassonia, e finalmente mentre l'Italia langue avvilita in un teatro venale mal regolato dall'avidità degl' impresarj, la Corte di Stutgard sotto il presente Duca di Wittemberg trattiene per sedici anni il corso allo spettacolo teatrale, che andavà, com' è andato, a rovina. Popolo inconseguente, che mentre parlando a caso disprezza i Tedeschi, unica nazione, che ha accolto bene gl' ingegni italiani, ed ha perfezionato, e conservato quel che gl' Italiani avean fatto, ammira poi, venera, ed adora incantato la bella musica dell' *Orfeo*, quasi fosse quest' opera d' un Trasteverino, o d' un Puzzolano, non già d' un Tedesco, qual è il celebre Gluk.

Com' è dunque, che Jommelli ha corrotto lo stile in Germania, ove solo è rimasto qualche residuo di buona musica? Jommelli nè ha corrotto, nè ha cambiato lo stile, sebene le sue carte ultime sien differenti dalle prime. Ogni scrittore, che ha tenuto in esercizio la penna per cinquant' anni, si va avanzando in certe virtù, e va mancando in certe altre, perchè tal è l'imperfezione delle cose umane, ed ogni età ha le sue virtù, ed i suoi difetti. Nel giovane ci troverete un maggior impeto, e una maggior fluidità, ma minor esattezza: nel vecchio ci troverete maggior esattezza, ma minor impeto, e maggior fluidità.

Al

---

raccontato con tenerezza, di qua' mezzi si serviva a persuadere il giovane suo amico ad abbracciare il cattolicismo, come gli riuscì, di qual acquisto n'era tanto più contento, quanto nella civil società i costumi di Gio: Adolfo erano irreprensibili, ed edificanti.

Al Metastasio è accaduto lo stesso. Quanti difetti ritrovano i critici non solo nella Didone, ma nell' Artaserse, e nell'Olimpiade? Questi difetti non gli ritrovano ne' drammi posteriori, ove lo stile è più esatto, ove c'è più giudizio, che fuoco. Con tuttociò quei drammi a dispetto de' difetti vincon gli altri meno difettuosi, perchè la mancanza de' difetti forma lo scrittore mediocre, ma non l'eccellente, il quale si forma dal cumolo delle virtù in grado eroico, ancorchè mischiate con molti difetti. Or un uomo non è possibile che unisca tutto il buono in se solo: ci sarebbe nel mondo quella perfezione, che non è da sperarsi. La fluidità di Ovidio non si troverà in Orazio, in cui un Ovidiano si disgusterà talora dello stentato, e del ricercato: ma la robustezza di Orazio non si troverà in Ovidio, in cui un Oraziano si nauseará spesso del basso, e del triviale. L'uomo prudente è colui, ch' è nel mezzo, e che dall' una, e dall' altra virtù prende quanto basta; ma questo vero mezzo non si ritrova, altrimenti si troverebbe il perfetto, e sempre uno inchina un poco più ad una parte, che all'altra; ciò ch' è necessariamente da tollerarsi, purchè non si giunga all' eccesso. Così Lucano, e Claudiano volendo esser ricercati, e robusti si sono inoltrati tanto, che han passato i limiti di Orazio, e sono andati nella gonfiezza, e nella oscurità.

Paragonando Jommelli a Jommelli nell'uso di questa prudenza, io non niego, che il suo più bello stile è quello della sua mezza età, cioè dopo la prima sua venuta da Germania, vale a dire nel 1757, quando scrisse l'impareggiabile *Temistocle*, in cui ci è l'amenità Italiana unita alla robustezza Tedesca, non ancora pel breve corso di tre anni cresciuta a segno di dominar su dell' altra. Ma avranno perciò non dico i savj, ma anche gli sciocchi il coraggio di escluderne la musica dell'Armida? quella musica, che tirò a se tutti i ceti con un continuo concorso non mai veduto? quella musica, che tralle mani di Aprile, e di de Amicis, fece quella comparsa meravigliosa? quella musica, che replicata un anno dopo da Pacchiarotti, e dalla stessa de Amicis, e sei anni appresso dalla Balducci, e dal Marchesini

 sem-

sempre piacque, sempre commosse, sempre si distinse da tutte le altre?

Quest' Armida servirà ancor di risposta all' altra querela che la musica del Jommelli è ottima per camera, non per teatro. Ma donde questo argomento si vuol mai ricavare? dalla teorica, o dalla pratica? Se esaminiamo in teorica le carte del Jommelli, la sua musica si troverà anzi per teatro più che per camera, giacchè ha sempre de' colpi forti, tende sempre al sublime, è piena d' azione, e di estro, che non posson comparire, se non nel teatro. Se l' esaminiamo per pratica, o sia ne giudichiamo dagli effetti, e quale opera ha mai incontrato tanto quanto l' Armida? Si ricordi ognuno delle opere le più applaudite, e vedrà, che gli applausi si sono fatti ad un duetto, ad un' aria, ad un rondò. Ma chi si ricorda mai un applauso continuato a tutta intiera la musica, come nell' *Armida*, ed applauso universale de' vecchi, de' giovani, degl' ignoranti, de' savj? Dunque questa deduzione si vuol fare dal vedersi, che l'*Achille in Sciro* in Roma, e l'*Ifigenia* in Napoli non ebbero un evento felice? Sia pur ciò per colpa del Jommelli. Ha sbagliato in queste due opere. Pretendo io forse, ch ei sia stato infallibile? o egli è il solo che ha sbagliato?

Ben l' intese il buon poeta, e buon filosofo Tommaso de Uriarte, il quale nel suo Poema Castigliano sulla musica, stampato con real magnificenza in Madrid l'anno 1779, dopo aver parlato ne' primi due canti della musica in genere, e nel terzo della musica di Chiesa, dovendo nel quarto parlar della musica del teatro, introduce Jommelli ne' Campi Elisi, che s'abbocca con Metastasio, dove concorrendo tutti i poeti drammatici, e i musici Greci, Latini, ed Italiani, a sentirlo,

Jommelli ante el gravissimo congresso
De esta suerta el caracter exponia
Del musico teatro, y su progresso.

Del resto se Jommelli ha qualche volta sbagliato, non ha sbagliato come gli altri, perchè la musica fosse debole, ma perchè imprudente. Quì convengo con chi vuole in lui rilevar questo difetto. Egli scrivea per l' eternità, ei non voleva adattarsi alle circostanze, in cui si

si trovava, ei non sapeva accordarsi alla debolezza del cantante, e secondar la sua voce, la sua abilità. Questa mancanza di condotta, e di prudenza gli facea talora sbagliar l'incontro dell'opera, non già che la sua musica non fosse propria per il teatro. Non è propria per teatri dissipati, e corrotti, e per cantanti ignoranti, ma per teatri concertati, e per cantanti, che vogliono studiare. Sarà la conseguenza, che s'elimini la musica del Jommelli, o piuttosto che si riformino i teatri, cerchi ognuno di studiare, e s'introduca un lungo concerto negli attori, e un maggior rispetto negli ascoltanti?

Ma vediamo un poco più dappresso questa difficoltà dello stile del Jommelli, giacchè è l'unico difetto, che gli s'imputa. Primieramente essa è talvolta veramente esteriore, cioè non nasce dall'intrinseca disposizione, e dal cammino delle note, di cui o gli sbalzi, o l'irregolarità del moto rendan la musica scabrosa, ma dalla maniera materiale di scriver le note medesime differente da quella degli altri maestri, e differente talora da quella, ch'egli stesso volendo esprimer la medesima cosa altre volte ha usato. Non so, che abbia fatto alcuno questa osservazione, ch'io come nuova e mia la comunico agl'intendenti. L'ortografia musicale del Jommelli è diversa dalla corrente: i suoi tratti di penna, i monocondili (direbbero i diplomatici) formano de' nodi, e delle cifre particolari, le quali arrestano i lettori, quando non ne son pratici. Che ha a far questo coll'oscurità dello scrittore? Petrarca, e Boccaccio non saranno più, o meno oscuri, perchè le lor opere siano stampate secondo la moderna ortografia, o distese secondo l'antica spesso poco intelligibile in un manoscritto. Ci vuol poco a ridurle in buon carattere, e chiaro, e in una disposizione usitata, che non ferisca gli occhi, ma nulla ciò avrà mai che fare colla chiarezza dello stile, che non dipende dalla scrittura. Diamone qualche esempio per comprendersi praticamente la nostra osservazione. Nell'aria in befà *So che fanciullo è amore* nell'Olimpiade, nella quale i due violini fan tra loro una continua imitazione all'unisono, da volta in volta vi son delle minime, le quali son divise per metà dal segno

gno della battuta, di maniera che metà di esse son d una battuta, e metà dell' altra. Una nota scritta in questo modo colpisce chi suona, e forma difficoltà, non ostante che in se stessa niente ne abbia, e scritta con due semiminime legate sarebbe facile, e regolare. In fatti Jommelli stesso replicando il pensiere di quest' aria nell' altr' aria dell' Armida, *L' arte, e l'ingegno giova alle imprese*, non usa la stessa ortografia, ma la minima divisa per metà col segno della battuta la divide in due semiminime legate, ciò che rende il passo meno scabroso, perchè subito se ne capisce l' esecuzione, non ostante che in tutte e due le arie Jommelli abbia voluto esprimer lo stesso motivo, e siasi servito delle stesse note, dello stesso tuono, e della stessa imitazione. Un buon maestro, anzi un copista perito potrebbe così ortografizzando diversamente render facili molti passi consimili, adattandoli all' uso della corrente scrittura, senza guastarli.

Per secondo la difficoltà del Jommelli nasce dalla novità. La sua musica è quasi un nuovo dialetto: un nuovo dialetto ancorchè facilissimo è sempre difficile a chii l'ignora. Chi è avvezzo a legger solo gli scrittora Greci del dialetto comune, o del Jonico, e non abbimai veduto uno scrittore del dialetto Attico, non comprenderà affatto il primo Attico scrittore, che gli verrà in mano, trovando un' altra inflessione, ed un' altra sintassi. Sarà dunque vizioso lo stile di Demostene, di Euripide, di Sofocle, perchè uno avvezzo alla sola lettura di Plutarco, o di Anacreonte, non gusta quegli Atticismi?

Tutti i maestri battono la stessa via: chi ne intende uno, gl' intende tutti. Jommelli non già: i suoi pensieri son nuovi, la sua maniera d' istrumentare è particolare, le uscite inaspettate in modo, che niun si può figurare quel che viene appresso. Ecco quel che si chiama difficile ingiustamente, quando dovrebbe chiamarsi insolito e nuovo. Un sonator di violoncello, che in vece di guardar la riga del basso volge gli occhi altrove nell accompagnare un' aria in gesolreut, è sicuro, che nella quinta va uscire, e dopo il gesolreut fonda-

men-

mentale se ne va in delasolrè, senza aver bisogno di guardar la sua riga. Questa sicurezza non l'ha, se l'aria è del Jommelli, e perciò deve necessariamente star attento alle note, attenzione, che impropriamente si chiama difficoltà.

In terzo luogo Jommelli nemico della musica arbitraria, e disordinata, scrive tutte le variazioni, e diminuzioni, che vuol eseguite. Queste par, che formino una difficoltà grandissima, ed uno stritolamento di note: ma è difficoltà degli occhi, non della voce, giacchè i buoni cantanti fan tutto questo in tutte le arie le più semplici: onde a torto dicon, che quei passaggi sono ineseguibili nelle arie del Jommelli, quando essi gli eseguiscono nelle carte degli altri. Il punto si è, che tutto ciò ch'è libero non dà pena, e sol dà pena quel ch'è forzoso. I cantanti fanno a lor capriccio assai più di quel che gli sforza ad eseguire il Jommelli, ma quel doverlo fare a tempo, ed a luogo assegnato gli cruccia, gli affligge, e toglie loro l'alto dominio eminente, che debbon avere, e l'illimitata sovranità sull'orchestra, sul poeta, e sul maestro. Ma questa non si chiamerà difficoltà di stile, ma restrizione di libertà nell'esecuzione, che conduce al buon ordine. Difficile, ed oscuro è quello Scrittore, che non si fa comprendere per la maniera disordinata, con cui spiega le sue idee. In questo senso Jommelli è uno scrittore assai facile, e chiaro. Le sue idee sono luminosamente spiegate, i suoi pensieri distinti, i suoi colpi ben marcati, l'ordine maraviglioso: la difficoltà nasce dall'esattezza di quest'ordine, che fa che ogni mancanza vi comparisca, ove nell'altre musiche arbitrarie il disordine non si vede, perchè l'ordine non ci era. Sarebbe maggiore il disordine nelle musiche degli altri, se l'ordine vi fosse, considerando il grand'uso di stromenti che fanno per supplire alla sterilità delle loro idee a forza di rumori, ove Jommelli è semplicissimo in questo, specialmente nelle arie di grande aspettazione. Chi vede un picciolo rondò, un minuettino, una barcaruola de' nostri maestri, resterà spaventato all'aspetto di tanti oboè, traversi, clarinetti, corni, che riempiono tutte le righe. Andate ad esa-

esaminarne i movimenti, non troverete che un' impostura; tutti quegli strumenti stanno appesi: nessuno è in azione: un motivuccio plebeo si divide in tante parti senza necessità, ma le parti non formano armonia. Prendete l'aria più interessante del Jommelli, non ci troverete, che il violino, ed il basso, che operano tutti que' prodigiosi movimenti. L' aria *Sperai vicino al lido* = *Resta o cara* = *Resta in pace* = *Odio, furor, dispetto*, non sono che arie senza istrumenti di fiato. Questi quando Jommelli li usa li fa operare, come nella celebre aria *Deh' estreme mie voci dolenti*, in cui un oboè va serpeggiando, e penetra nel più interno del cuore. Così due note poste alla tromba nel terzetto del Demofoonte formano l'espressione la più bella, e la più terribile a quelle voci *Vado a morir*, e così la tromba in mano del Jommelli non resta un rinforzo ozioso per assordire inutilmente e spesso nojosamente l'udienza.

Ond' è dunque, che nelle carte degli altri con tanti oboè, fagotti, clarinetti, corni, pur c'è facilità, e non c'è nelle carte del Jommelli? E' perchè tutti quegl' istromenti son posti a caso, ed o sonano, o non sonano, o entrano, o non entrano a tempo, a nulla giova, ed a nulla nuoce. Nelle carte all'opposto del Jommelli un punto, che si lascia, un picciolo sbaglio disturba tutta la bella macchina, ed il cantante, ed il suonatore dee star attento, niente aggiungere, niente togliere, ciò che arreca fatica, non già difficoltà, tranne quella difficoltà, che sempre trova chi non vuol faticare. Del resto, se mai si voglia attribuir qualche volta un tal difetto a Jommelli, non se ne insuperbiscano i volgari maestri, che non hanno altro pregio, che quello della facilità. *Invano i parteggiani della musica Francese* (dice Monsieur d'Alembert nella dissertazione *della libertà della Musica*) *per coprire la sua insussistenza, e la sua debolezza, affettano di vantare il bel semplice, che ne fa a loro avviso il carattere: e da che il bello è sempre semplice, ne tirano per conseguenza, che il semplice è sempre bello, ed essi chiamano semplice ciò, che è freddo, comune, senza forza, senz' anima, e senza idea*. Al qual luogo l' ano-

notatore Italiano opportunamente soggiunse : *Gran verità maestrevolmente spiegata dal nostro autore ! anche fra noi quei che fan versi sguajati si chiamano facili, e ne inferiscono che sien belli , e quei che fan musiche plebee piuttosto , che popolari per mancanza di studio , e di riflessione , ostentano questa da lor mal intesa facilità, la quale è una bella qualità , quando è unita col buono. Sicchè il buono facile è migliore del buono difficile , altrimenti il male facile è peggiore , perchè la facilità serve per iscoprire più presto quel male , come la difficoltà impedisce , che presto si gusti il bene , ma niente più .*

Ella è certamente una bella cosa , che Metastasio abbia innalzato al più alto grado del sublime un pensier volgare , qual è quello di un amante , che dice , *i miei sospiri vengono sulla tua faccia* , e che nell'innalzarlo abbia conservata una estrema chiarezza , e facilità.

Se mai senti spirarti sul volto
Lieve fiato che lento s' aggiri ,
Dì , son questi gli estremi sospiri
Del mio bene , che more per me .
Al mio spirto dal seno disciolto
La memoria di tanti martiri
Sarà dolce con questa mercè .

Ma che giova che un altro poeta con egual facilità abbia scritto ?

Cara non dubitar ,
Ingrato non sarò ,
Ma oh Dio , morir dovrò
Di pena e affanno .

Era meglio il non farsi capire , che vomitar queste inezie.

Ei non v' ha dubbio , che in questa parte sola il Jommelli s'è qualche poco allontanato dal Metastasio ; giacchè questo gran poeta per non lasciar mai di esser popolare , si contentò qualche volta di non esser sublime, ove Jommelli per non lasciar mai di esser sublime , si contentò qualche volta di non esser popolare . Ma ciò che accade qualche volta per un eccessivo desiderio d'una virtù dall' autor prediletta , non dee formare un carattere dominante , come se Metastasio non fosse mai sublime , perchè sempre facile , e Jommelli mai facile , per

perchè sempre sublime, come dicon quei che parlano a caso, e senza riflessione. Deve in oltre osservarsi che il difficile, ed intrigato del Jommelli non è nelle arie di affetto, di agitazione, e di colpi di scena. Veggasi *Confusa, smarrita = Se cerca, se dice = O lio, furor, dispetto ec.* E' per lo più nelle arie di seconde parti, e nelle arie, che non contenendo affetti, servono piuttosto a destar meraviglia, o a produrre qualche altro di quegli innumerabili effetti che fa la musica, che talvolta commove a sdegno, talvolta a pietà, e talvolta semplicemente diletta, sorprende, rallegra, varietà necessaria nella musica, e nella poesia. Questi pezzi degli altri maestri si trascurano, e nessuno gli copia, contentandosi ognuno di copiarsi quelle due, o tre arie, che han colpito. L'opera del Jommelli si copia tutta, e paragonando Jommelli a Jommelli si van trovando difetti in quelle arie, che se ancor sieno difettuose, son sempre migliori di quelle degli altri, che son trascurate dell'intutto, e non v'è chi voglia copiarsele.

Conchiudiamo il discorso: io non niego, che Jommelli qualche volta sia difficile, niego che la sua difficoltà sia viziosa. La sua difficoltà è di quel genere, ch'è la difficoltà di Pindaro. Sebene il sublime possa esser semplice, ordinariamente però gli scrittori, che son sublimi, direm così, di proposito, e di professione, han sempre qualche oscurità, e qualche difficoltà, il cui discioglimento a forza di meditazione forma poi quel piacere, che si prova nel coglier la rosa tra le spine piuttosto, che il prenderla da mezzo una strada, ove fosse gettata. So che non tutti son a portata di comprender Pindaro, e molto meno d'imitarlo: ma so, che sarebbe ben folle chi perciò lo disprezzasse, e piuttosto non confessasse la propria inbecillità. *Non posso negarti*, diceva Orazio, *io non son da tanto da imitar Pindaro: io non voglio fidarmi delle ale di cera; e poi cader come Icaro: Pindaro vola per mezzo alle nubi: chi si fiderà di seguirlo? Io lo guardo da lontano, l'ammiro, e mi restringo nella mia bassezza.* Non v'ha dubbio*, che una melodia continuata, un tuono previsto, e che ricade allo stesso, un *omioteleuton*, ed *omio-*

omioptoton è ſempre più facile, e piace più a chi ci, calando, e penſando a tutt' altro, che al ſentimento della poeſia vuol tener le orecchie aperte al ſuono, ed al canto per ſentire un certo titillamento, un prurito dilettevole, che non richiede attenzione. Ma chi vuole avere un diletto pieno, che contenti tutto l' uomo, e nel fiſico, e nel metafiſico, chi vuol dar piacere all' occhio, all' orecchio, al cuore, alla mente, vegga le note, e ne ammiri la diſtribuzione di eſſe; l' eſeguiſca, e ſenta la corriſpondenza di tale nota alla quantità metrica della poeſia, e ſopra tutto la forza dell' eſpreſſione, per cui paragoni la fraſe poetica del Metaſtaſio, e la fraſe muſica del Jommelli, e rinnovando la gara di Roſcio, e di Cicerone, reſterà irreſoluto nel decidere, chi con maggior forza abbia eſpreſſo il penſiero.

Par che oggi queſta, ch' è la parte più intereſſante della muſica, ſia del tutto traſcurata da' maeſtri, che rimetton tutto all' arbitrio de' cantanti, i quali, ove ſiano eccellenti, a forza di modulazione ſuppliſcono a quell' eſpreſſione, che nelle note non c'è. Il bravo Signor Millico, per eſempio, vi canterà una barcaruola ſull' arpa: ei vi dà tal eſpreſſione, e tale azione, che voi reſterete pieno di curioſità di veder quelle note. Quando le vedrete, reſterete pieno di meraviglia in non ritrovar niente di quell' eſpreſſione, che ſi doveva all' abilità del gran cantante. Le carte del Jommelli, ſol che ſi veggano, ſenza eſeguirſi, moſtrano agl' intendenti l' eſpreſſione, che vi è racchiuſa. Nè parlo di quell' eſpreſſione, che ha biſogno di eſterno ajuto, di che abbondano i volgari maeſtri, cioè di cento oboè, trombe, corni per eſprimere una tempeſta di flauti, e di ſordini a' violini per eſprimer la calma. Queſti artificj teatrali uſati in tempo fan dell' effetto, e giovano anche per la varietà, ma non ſon queſti che formano l' eſpreſſione, e l' azione della muſica. V'è una interna eſpreſſione, di cui parlo, e che dipende dalla ſceita motivo del principale della melodia, e dal movimento del Baſſo che forma l' armonia. Valevano in queſto molto i contrappuntiſti antichi, che non mettono mai il baſſo a caſo, e i madrigaliſti del

cin-

cinquecento : oggi i maestri del teatro trascurano questa parte. Mostrate loro il *Magnus Dominus* del Marcelli, e dimandate di quante voci, e stromenti hanno bisogno per esprimere quella tempesta, che Marcello esprime con una voce sola, ed un basso: lo stesso dico del *Si frange e mormora*, e del *Tutto cangia* ne' duetti del celebre P. Martini. I nostri maestri esprimono ciò a forza di maggior, o minor numero di strumenti, di piano, e di forte, cose, che piuttosto sono relative all' espressione di esecuzione. Jommelli secondando il piacevole de' maestri di teatro ha conservato il forte dell' espressione dei contrappuntisti. Prendete la sua aria *E specie di tormento* nel Temistocle: non è musica, è un quadro: prendete *Sperai vicino al lido*, e ci vedrete la nave trasportata urtare da uno scoglio all' altro peggiore: prendete *Dal gran peso in sulle spalle*, e ci vedrete Isacco col fascio di legna salir affannato sul monte, e se intendete la musica, osservate quest' arie, e nella disposizion delle note ci troverete l'espressione, anzi l'azione anche senza cantarle. Volgete uno sguardo all' aria *Prudente mi chiedi* del Demofoonte: essa antecedentemente fu messa in musica dal Sassone: questa niente cede a quella del Jommelli, considerata come una musica in generale: ma in quella del Jommelli ci è una pittura, ci è un' azion continua, che ti commuove. L' aria *Se tutti i mali miei* è più bella quanto alla cantilena nella musica del Sassone: ma l'espressione, che ci è in quella del Jommelli, corrisponde assai meglio alla situazione di Dircea. Così il duetto di Sacchini, *Se mai turbo il tuo riposo*, non ha pari per la bellezza della cantilena, ma l' espressione ironica di quell' *ottosei* di Bach non si può superare: Piccinni vi si provò: ma il suo duetto, per altro eccellente, è men bello di quello del Sacchini, e meno espressivo di quello del Bach, come all' incontro son piene di azione, e di espressione le sue arie dello stesso dramma *Dov' è? si affretti per me la morte -- Se il Ciel mi divide ec.* Ma questa virtù, che s' incontra di rado negli altri maestri, nel Jommelli è così familiare, che ei piuttosto si contenta qualche volta di sce-

gliere

gliere una cantilena meno grata, che tradir l'espressione, per la qual cosa non sempre le sue carte daranno piacere a' cantanti sciocchi, ma lo daranno sempre a' filosofi, che le riguarderanno come monumenti eterni di questa parte di sapienza, che si è dal Jommelli restituita all'antico onore e decoro de' Greci, come si è restituita dal Metastasio la drammatico-lirica poesia, due facoltà, che ridotte al sommo da questi due insigni Scrittori sono spente egualmente con loro, in maniera che dopo la perdita dei Jommelli, e del Metastasio, un teatro serio in musica italiana non abbiamo, e non avremo mai più.

Nicolao Jommellio
Musicorum modorum inventori celeberrimo,
Lusitaniae Regi, & Wittembergiae Duci
Apprime caro,
Vivo adhuc per ora virum
Etiam extra Italiae fines
Volitanti,
Phonasci, Thymelici, Cantores
Collato aere
Parentant
Natus Atellae an. repar. salutis MDCCXIV.
Denatus Neapoli V. Kal. Septemb. MDCCLXXIV.

Nicolaum Jommellium,
Pindarum alterum,
Sive alto veluti monte decurrens amnis
Fervet, profundoque ore immensus ruit,
Sive ex uno in alterum tetrachordon
Numeris leges solutis fertur
Felicissime audax,
Quisquis studet aemulari,
Ceratis utitur pennis.
Hinc juvenes imitari desperantes
Admirantur,
Jacturamque haud reparabilem
Plorant.

Nicolao Jommellio ;
Quod musicam a severis veterum legibus
Aberrantem revocarit ,
Libertatem cantoris
Nimis genio indulgentis suo
Quasi vinculis coercuerit ,
Melodiam naeniis , quibus plebecula gaudet ,
Lascivientem compresserit ,
Ambitiosa ornamenta , vibrissationes ,
Canoras nugas , notasque rerum inopes
Aut reciderit , aut tempestive usurpaverit ,
Philosophi hoc monumentum .

Tragoediam
Antehac nimis emollitam ,
Non tanquam Matronam
Plenam majestatis in theatro ,
Sed mulierculaturum more quasi nudam ,
Et fluenter incedentem
Jommellius
Aurae popularis arbitrium
Impavide aspernatus ,
Phrygiis abjectis , doricis modis
Cohonestaverat :
Nihil hinc mirum , si ejus fatum
Alienissimo tempore
Sapientibus accidit luctuosum , ac grave .

Procul este profani .
Nicolaus Jommellius
Sui quasi funeris praescius ,
Castalio relicto fonte ,
Ad puriores Jordanis latices
Labra admovit :
Hinc Davidis poenitentis , opemque a miseranti
Numine implorantis canticum ,
Antequam se componeret ,
Suavissimis numeris expressit .
Heu ! nunc harpa , psaltaria , nablia
Pulvere sordida indecoro ,
Pondus inutile pendebunt .

ESTRATTO
DELL' ARTE POETICA
D' ARISTOTILE
E CONSIDERAZIONI
SU LA MEDESIMA.

A. Zaballi f. i. s.

Polinnia accenna all'Abate Metastasio il busto d'Aristotile a fine di eccitarlo a dilucidarne l'Arte Poetica, a favore del Parnaso Italiano

O G G E T T O
D E L
PRESENTE ESTRATTO.

IL credito d' Ariſtotile ſtabilito e difeſo dalla concorde e coſtante venerazione di quaſi ormai ventidue ſecoli, quando ancor non foſſe dovuto alla mirabile eſtenſione de' ſuoi ſublimi talenti, ed alla ſua, in ogni ſorte di ſcienza, portentoſa vaſtità di dottrina; baſterebbe, perchè doveſſe eſigerſi dalla univerſale gratitudine di tutti i poſteri, la ſola conſiderazione d'eſſer egli ſtato il primo di tutti gli antichi fin quì da noi conoſciuti Filoſofi, che abbia ſaputo fare una chiara, minuta, ed incontraſtabile analiſi del raziocinio umano, e che, armandolo di diſtinzioni, e diviſioni, come di ſicuri, e ad eſſo neceſſarj iſtromenti, gli abbia ſcoperto il cammino, per il quale procedendo, ei non poſſa traviare, e ſmarrirſi nelle ricerche del vero: onde il ricorrere in checcheſſia ad un tale oracolo, per tutti è cura lodevole, ma è dovere in-

dispensabile specialmente per li Poeti, ai quali à egli particolarmente somministrate le principali norme dell'arte loro.

Persuaso dunque fin dagli anni più floridi dell'età mia di questo inevitabile nostro dovere, proposi d'instruirmi fondamentalmente de' dogmi poetici d'un tanto maestro: e mi parve allora sanissimo consiglio l' attignerli puri ed illibati dalla prima loro sorgente originale, a costo di qualunque fatica: ma inciampando poi ogni momento nel corso del mio lavoro, quà nella dubbiezza d'una regola capace di doppio senso, là nell'oscurità d'una per me misteriosa espressione, ora in un precetto apparentemente ad un altro contraddittorio, ora in una nuova definizione dello stesso soggetto da quella, che l'avea preceduta, totalmente diversa, ed in cento ad ogni passo per la mia limitata facoltà indissolubili nodi; m'avvidi al fine con somma mia mortificazione, essere stato inconsiderato trascorso di temerità giovanile l'inoltrarmi in così disastroso ed intricato cammino senza scorte, e compagni. Ricorsi dunque ai più dotti ed accreditati Espositori dell'Aristotelica Arte Poetica: e sarei ad essi ingrato, se candidamente non confessassi d'esser loro debitore dell'intelli-

genza del senso letterale in più d'un oscuro passo del testo: ma sarei altresì ben poco sincero, se non asserissi nel tempo istesso, che, rispetto al mio principal bisogno di provvedermi di chiare massime, e di regole sicure per non errar nella pratica, mi ritrovai dopo così laboriose ricerche, con sensibile mio rincrescimento, assai meno illuminato: anzi infinitamente più che per l'innanzi indeterminato e confuso.

Ed in fatti chi potrebbe mai non confondersi frà i continui dispareri d'uomini, tutti per altro degnissimi di rispetto per la profonda loro dottrina? Chi non perderebbe per istanchezza e fastidio tutto il fervore d'istruirsi fra gl'inutili e prolissi d'alcuni Metafisici, e Scolastici trattati, co' quali soffocano quell'arte, che promettono d'illustrare? Chi saprebbe difendersi da una giusta indignazione, quando, ricercando ne' Greci Drammatici, ed in Aristotile medesimo i passi citati da alcuni de' più rinomati Critici come fondamenti delle sovrane loro decisioni, li ritrova (come a me bene spesso è avvenuto) opposti per lo più per diametro alle asserite opinioni? Ed oltre a tutto ciò, come mai nella pratica prudentemente fidarsi ai pareri d'uomini tanto forniti di merce

letteraria, quanto poveri e nudi affatto d'ogni esperienza teatrale, e ben persuasi ciò non ostante della loro magistrale infallibilità? Lo stesso Dacier, il più esatto, il più compiuto, il più ordinato, ed il più giudizioso di tutti gli Espositori a me noti della Poetica d'Aristotile; ove si tratti di difendere alcuno strano paradosso, da lui sfortunatamente adottato, abusa visibilmente anch'esso (e non già di rado) della perspicacia del suo ingegno, e della vasta e varia sua erudizione per sedurre chi lo rispetta.

Per sottrarmi in qualche modo a tante e tante dubbiezze; e per non perder tutto miseramente fra queste il frutto delle applicazioni da me in tale studio impiegate, mi determinai a fare un rigoroso esame di me medesimo, e riandando da bel principio tutta l'Arte Poetica di Aristotile, estrarne esattamente capitolo per capitolo, tutto ciò che a me era paruto limpidamente d'intenderne: confessar candidamente tutte le mie incertezze ne' passi oscuri: accennare quai savj e delicati riguardi esiga or da noi l'uso di alcuno di questi, forse quando furon dettati utilissimi, precetti, mercè l'enorme visibilissimo cambiamento de' nostri, in così lungo tratto di tempo, dagli antichi costumi: palesare

quali regole, e quali pratiche teatrali siano state da' moderni legislatori ai Drammatici Greci; e ad Aristotile istesso gratuitamente attribuite: procurar di formarmi, a seconda delle occasioni, che il testo ne somministra; una più chiara e distinta idea della natura della *Poesia*, dell'*Imitazione*, e del *Verisimile*, di quella, che comunemente ne abbiamo: e concludere che (trattandosi di dogmi poetici) non può esser conteso a veruno il citar, quando bisogni, qualunque più venerata umana autorità al supremo tribunale della ragione.

Gl'indispensabili doveri dell'impiego, al quale mi ritrovo da tanti anni fortunatamente destinato; non mi avean mai lasciato fin ora tutto l'ozio; che bisogna alla compiuta esecuzione di tal disegno: ma non ò mai perciò trascurato frattanto di meditarlo; ed in tutti i quantunque brevi intervalli; che si sono di tratto in tratto frapposti alle altre mie necessarie occupazioni; di andar sempre e raccogliendo; e notando tutto ciò che potesse servire un giorno di materiale all'ideato edificio. O' trovato finalmente quel giorno nel più del solito lungo riposo, che la benignità degli adorabili Augusti miei Sovrani mi à ultimamente concesso: ed ecco

l'intrapreso lavoro, per quanto le mie forze permettono, esattamente terminato.

Il Ciel mi guardi dall'ardita pretensione d'aver formata in questo Estratto una specie di nuova Poetica: la seduttrice graduazione di maestro ne à tante fin ora prodotte, che il numero di queste à già di gran lunga superato quello de' bisognosi d'erudirsi: e ve n'à pur troppo più di quello che basta per confondere, disanimare, e rendere aridi affatto ed infecondi i più felici, i più coraggiosi, ed i più fertili ingegni, che sappia la benefica natura produrre.

Il solo oggetto del mio lavoro è stato l'inquieto desiderio di giustificarmi, quanto è possibile, con me medesimo, che sono naturalmente il men discreto (per mia sventura) di tutti i giudici miei: e quello di procurarmi la consolazione d'esser convinto, che debbano contarsi fra le dolorose inevitabili conseguenze della comune umana debolezza tutti quei difetti, da' quali la non interrotta esperienza di cinquanta e più anni, e la non mai deposta cura d'instruirmi non an bastato a difendermi.

L'Edizione di tutte le Opere d'Aristotile greco-latine, in quattro volumi in foglio, dell'anno 1654. data in Parigi da *Guglielmo du Vallius*, è quella di cui à fatto uso l'Autore nel formare il presente Estratto.

ESTRATTO DELL' ARTE POETICA D' ARISTOTILE.

CAPITOLO PRIMO.

Che la Poesia è una delle Arti imitatrici. In che si distingue dalle altre. Spiegazione delle parole Metro, Ritmo, Armonia, Melodia, *e* Modi. *Confutazione della opinione, che possano chiamarsi Poemi i componimenti scritti in prosa. Che non basta, che il discorso del Poeta sia armonico e numeroso, ma nobile ancora debba essere, ed elegante.*

NEL principio del suo trattato ne propone Aristotile la materia, dicendo di voler parlare in esso dell' essenza, e dell' efficacia della Poesia: così in genere, come in ciascuna delle sue parti: della maniera di comporre le Favole: e di tutto ciò che a quest' arte appartiene: incominciando, a seconda della natura, dalle più semplici idee.

Pone per primo lucidissimo ed incontrastabile principio, non esser la Poesia Tragica, Epica, Ditirambica, o di qualunque

que specie si voglia, se non se una di quelle imitazioni, alle quali gli uomini sono per natura inclinati, e delle quali universalmente si compiacciono: come lo è la Pittura, la Scoltura, il Ballo, la Musica, e tutte le Arti di questa fatta: Dice che coteste Arti imitatrici si distinguono in tre modi fra loro: cioè, o per la diversità de' mezzi, che impiegano: o de' soggetti, che imitano: o delle maniere, delle quali imitando si vagliono: poichè colorando, o disegnando sul piano, imitano i pittori: col rilievo gli statuarj: ed i poeti si vagliono del discorso, del numero, e dell' armonia o separatamente, o insieme.

Converrebbe quì, per l'intelligenza successiva del testo, determinarsi su le proprie significazioni delle parole *Metro*, *Ritmo*, *Armonia*, *Melodia*, e *Modi*: ma gl' Interpreti son così mal concordi su questo punto fra loro; e gli antichi scrittori, ed Aristotile medesimo se ne vagliono così promiscuamente, che diventa difficilissima impresa l'evitarne la confusione. Pure io, senza spacciare per sicura la mia sentenza, confesserò ingenuamente in qual senso spiegandole, mi sia paruto di urtar meno in manifeste contraddizioni.

Ognun

Ognun sa che la musica è l'arte, che regola ed il tempo, ed il suono così delle voci, come di qualunque istromento. Ed a questi due impieghi dell'arte musica sono analoghe le parole, di cui cerchiamo la propria significazione.

Il *Metro*, voce trasportata dal greco, significa nel suo più largo senso *Misura*: ma specialmente quella composta di varj piedi, dalla quale risulta la diversità de' versi fra loro: come quella dell'esametro dal pentametro, o da qualunque altro verso: e d'onde nasce l'interna musica, che distingue la poesia dalla prosa.

Ritmo, voce greca, che significa *Numero*, è definita da Platone con le seguenti parole: *L'ordine del movimento si chiama Ritmo*, *cioè Numero* (1). E da Cicerone con queste altre: *Il Numero si forma dalla distinzione, o battuta degl' intervalli eguali, o (come più spesso avviene) diversi* (2). E secondo lo stesso Aristotile il Ritmo è utile anche alla prosa. Ei dice: *Di questo*

(1) Τῇ δὲ τῆς κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἴη. Plat. Lib. II. de leg. pag. 664.

(2) *Distinctio, & æqualium, & sæpe variorum intervallorum percussio, numerum conficit*. Cicer. Lib. III. de Orat. Paris. Tom. I. pag. 207. in medio. Typis Caroli Stephani. 1555.

sto Ritmo può, anzi dee adornarsi anche l'orazione, ma non già del metro, perchè diverrebbe poema (1); imperciocchè sono i metri privata e necessaria appartenenza della poesia: e nelle operazioni di questa *è chiaro ch' essi divengono membri del Numero* (2). Il Ritmo è la più sensibile distinzione de' componimenti musicali: poichè le infinite diverse combinazioni de' varj tempi, de' quali esso variamente si forma, producono le sensibili infinite diversità d' una dall' altra aria, o dell' uno dall' altro motivo, pensiero, idea, soggetto, o comunque voglia chiamarsi. E perciò disse Virgilio:

> Dell' aria io ben mi sovvertei, se in mente
> Avessi le parole (3).

Con cotesto *numero*, o sia *ritmo* (che noi sogliamo regolare con la battuta) *possono i ballerini senza soccorso di armonia* (cioè di canto, o di suono) *eseguire perfettamente le loro imitazioni* (4). E perciò

(1) Διὸ ῥυθμὸν δεῖ ἔχειν τὸν λόγον, μέτρον δὲ μή, ποίημα γὰρ ἔσαι. Arist. Rhetor. Lib. III. Cap. VIII.

(2) Τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐσι φανερόν. Arist. Poet. Cap. IV. Tom. IV. pag. 4.

(3) *Numeros memini, si verba tenerem*. Virg. Bucol. Eclog. IX. v. 45.

(4) Αὐτῷ δὲ τῷ ῥυθμῷ μιμοῦνται χωρὶς ἁρμονίας οἱ τῶν ὀρχηςῶν. Aristot. Poet. Cap. I.

ciò Ovidio chiama non già *armoniose*, ma bensì *numerose* le braccia d'una eccellente Ballerina.

> Quella incantá col gesto, a tempo alterna
> Le braccia numerose : e il molle fianco
> Con arte lusinghiera inclina, e volge (1).

Armonia, parola derivata dal verbo greco *armozin*, che significa propriamente *concordare*, *connettere*: e non suole impiegarsi parlando de' movimenti, o tempi musicali; ma bensì della gravità o della elevazione de' suoni, come limpidamente asserisce Platone: *L'ordine del moto si nomini Ritmo: ma l'ordine della voce (rispetto alla mescolanza de' gravi, e degli acuti) si chiami armonia* (2).

Il dottissimo, particolarmente nella scienza armonica, Padre Maestro Martini à verificato, dopo lungo esame, che gli antichi non intendevano sotto il nome di armonia (come al presente s'intende) quel concento, o accordo, che si forma dalle varie proporzioni di varie parti da di-

(1) *Illa placet gestu, numerosaque brachia ducit:*
Et tenerum molli versat ab arte latus.
Ovid. Amor. Lib. II. Eleg. IV.

(2) Τῇ δὲ τῆς κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἴη· τῇ δ᾽ αὖ τῆς φωνῆς, τοῦτε ὀξέος ἅμα καὶ βαρέος συγκεραννυμένων, ἁρμονίας ὄνομα προσαγορεύοιτο. Plato de legib. Lib. II. pag. 664. Let. E.

diverſe voci nel tempo iſteſſo cantate, oggetto del moderno contrappunto: ma intendevano unicamente la convenienza, che debbono avere fra loro i gradi ſucceſſivi d'una voce ſola nel ſalir dal grave all'acuto, o nello ſcendere dall'acuto al grave, per non uſcire ſenza regola dal ricevuto armonico ſiſtema de' tuoni. (1)

Melodia, parola compoſta dalle due voci greche *Melos*, ed *Ode*: con la quale Ariſtotile diſtingue una muſica più ſoave, più artificioſa, e più elegante da un'altra, ch'ei chiama ſemplice e nuda: ecco le ſue parole: *Tutti diciamo eſſer la muſica fra le coſe più dilettevoli: o ſia eſſa ſemplice e nuda, o accompagnata di melodia*. (2)

La conſiderabile differenza, che corre fra coteſte due muſiche, ſi rende ſenſibiliſſima ne' recitativi, e nelle arie de' noſtri preſenti Drammi muſicali; poichè limitandoſi per lo più l'arte ne' recitativi alla ſola cura di contenere le voci fra i confini dell'armonico ſiſtema, laſcia ad eſſe campo aſſai libero per imitar cantando

(1) Martini Iſtor. della Muſica Tom. I. pag. 175.

(2) Τὴν δὲ μουσικὴν παντες εἶναι φάμεν τῶν ἡδίςων, καὶ ψιλὴν ὄυσαν καὶ μετὰ μελωδίας. Ariſt. Polit. Lib. VIII. Cap. V. pag. 607. Tom. III.

do le modificazioni del parlar naturale: onde ànno tanto i recitativi dall' arte, quanto basta per esser musica; ma non tutto quello, che bisognerebbe per meritare il nome di *melodia*. Or cotesta musica istessa non è ne' recitativi *se non se sola e semplice armonia*, cangia nome, e melodia diventa, quando, spiegando l'arte tutte le sue facoltà, l'adorna con le sempre nuove, artificiose, e periodiche combinazioni di movimenti, e di tempi, le quali ritmi, o numeri si chiamano, e compongono le innumerabili idee, motivi, e soggetti delle arie, che tutte distinte fra loro ànno per la varietà de' tempi, come le fisonomie de' volti per la varietà de' tratti, proprio, riconoscibile, e differente carattere. Nè basta alla musica semplice per diventar melodia il solo suddetto uso più elegante del tempo: ma convien che abbia ancora egual cura della maggiore eleganza del suono: così nelle più artificiose e pellegrine modulazioni, come nell' uso magistrale de' tuoni maggiori, e minori; e nel far finalmente ricerca delle più soavi, seduttrici, ed efficaci inflessioni, con le quali possa una voce e più dilettar chi l'ascolta, e più vivamente esprimere le passioni, che imita.

Mo-

Modi, voce latina, che i Greci esprìmevano non solo con quella di *tropi*, ma con quella ancora di *tuoni* (1), della quale noi comunemente ci serviamo al presente: e con la quale, insieme con gli antichi, non le leggi de' *tempi*, ma quelle de' suoni esponiamo.

I gradi delle progressioni di qualunque suono dal grave all'acuto ànno un numero prescritto, che chiamiamo *ottava*, la quale si va con le medesime interne proporzioni ripetendo, quando si vuol più oltre procedere: in quella guisa che noi nel contare ordinariamente facciamo, ripetendo le decine.

Di cotesti gradi progressivi, de' quali si compone l'ottava, altri sono intieri, ed altri dimezzati, cioè *semituoni*: e dalla prescritta collocazione di cotesti semituoni fra i tuoni intieri nasce l'analogia delle voci in tutta l'ottava comprese, con la nota, o sia voce fondamentale della medesima, dalla quale prende nome il tuono, in cui si canta, secondo la nostra pratica.

Di-

(1) Τόνος. Τρόπος. *Euclides Introd. Harmonica* p. 19. & *Bacchii senioris introduct. artis musicæ* p. 12. *Vide antiquæ Musicæ scriptores septem græc. & lat. cura Marci Meibomii Amstelod. apud Elzev.* 1652. *in quarto*.

Diſtinguevano i Greci coteſti *tuoni*, o *tropi* con gli aggiunti di *Dorico*, *Frigio*, e *Lidio*, e con le loro meſcolanze: ed aſſegnavano a ciaſcun d'eſſi il proprio impiego di eſprimere, in virtù della maggior loro gravità, o elevazione, o i gravi e placidi affetti, o le tenere e delicate paſſioni, o i più concitati e violenti moti dell'animo.

Il canto eccleſiaſtico, già da S. Ambrogio, e poi da S. Gregorio regolato, in tempo che il ſiſtema dell'antica muſica non dovea probabilmente eſſere ancora dimenticato, ſi diſtingue in tuoni *Autentici*, e *Plagali*, e pare che ſecondo le diverſe maniere, con le quali gli *autentici* ſi elevano alle corde acute, e i *plagali* ſcendono, o ſi contengono nelle gravi, chiamanſi primo, ſecondo, o terzo tuono, ed oltre: e che ſi ravviſino in eſſi le tracce degli antichi modi, Dorico, Frigio, Lidio, &c. Noi con la ſcorta del celebre Guido Aretino, che nell'undecimo ſecolo aggiunſe tanta chiarezza alla muſica, non ci ſerviamo preſentemente per diſtinguere i tuoni, che d'alcune lettere dell'alfabeto Romano.

Con queſte brevi ſuperficiali notizie può ciaſcuno baſtantemente determinarſi

su la propria ſpeciale ſignificazione delle parole, *metro*, *ritmo*, *armonia*, *melodia*, e *modi*: e può ſufficientemente conoſcere quale analogia, o parentela abbiano fra loro i greci, gli eccleſiaſtici, ed i noſtri moderni tuoni: nè di più ſi richiede per l'intelligenza del teſto, di cui ſi è intrapreſo l'eſtratto.

Chi è vago poi d'internarſi ne' reconditi penetrali della ſcienza muſicale, ſenza ingolfarſi, con manifeſto pericolo di naufragarvi, nell'immenſo mare degl'infiniti ſcrittori, che l'an trattata, ricorra alla dotta *Storia della Muſica* dell'illuſtre Padre Maeſtro Martini, e ritrarrà da quella tutti quei lumi, che poſſono eſſere ſomminiſtrati da una vaſta e profonda erudizione, da un perſpicace filoſofico raziocinio, e da una lunghiſſima magiſtrale eſperienza.

Per continuar (ciò premeſſo) l'eſtratto incominciato, convien ricordarſi averci detto quì di ſopra Ariſtotile, che ſi diſtinguono gl'imitatori o per li mezzi, o per li ſoggetti, o per le maniere, che impiegano nel far le loro imitazioni. Or, ſeguitando la materia medeſima, riſchiara il Filoſofo con gli eſempj la ſua ſentenza, e dice che il ballo ſi val del numero ſolo: la cetra, la tibia, e tutti gli

ſtro

ſtromenti ſonori, del numero e dell'armonia inſieme: e l'Epopea de' nudi diſcorſi, cioè (ſecondo il più ſano e comune parere della maggior parte deg' Interpreti) col diſcorſo ſottopoſto alle ſole leggi de' metri.

Ma quì Dacier, e tutti quelli, che nel paſſato ſecolo àn voluto chiamare poemi Epici i Romanzi in proſa, fondano queſta ſtrana ſentenza, ſpiegando il preſente paſſo d' Ariſtotile a loro favore, cioè l' *Epopea fa la ſua imitazione* μονὸν τοῖς λογοῖς ψίλοις, ἢ τοῖς μήτροις *con diſcorſi nudi, o con verſi miſurati*. Ma Pietro Vittorio, Caſtelvetro, ed altri infiniti, che ſtimano giuſtamente contraddizione *proſa*, e *poeſia*, interpretano quella particella ἢ non come *vel* particola diſgiuntiva; ma come *id eſt* particola dichiarativa delle antecedenti parole λόγοις ψίλοις. Producono molti eſempj di Autori claſſici Greci, e di Ariſtotile medeſimo, che ànno uſata queſta particella ἢ in ſenſo di *cioè*, non di *ovvero*: ed intendono il paſſo nella ſeguente maniera: *L' Epopea fa la ſua imitazione ſolamente coi nudi diſcorſi, cioè coi ſemplici metri, ſenza gli altri ornamenti della melodia*: e per conferma di tale interpretazione ſi vagliono delle ſeguenti pa-

role del testo medesimo, sanamente interpretato: Οὐδὲν γὰρ ἔχοιμεν ὀνομάσαι κοινὸν τοὺς Σώφρονος καὶ Ξενάρχου μίμους καὶ Σωκρατικοὺς λόγους. Le quali (per dar loro un senso intelligibile, e coerente ai principj dello stesso Aristotile) debbono essere intese così: *Poichè non potremmo in modo alcuno accomunar mai il nome d' Epopea ai Mimi di Sofrone, e di Senarco, ed ai discorsi Socratici:* per esser questi scritti in prosa.

Convien quì stabilire (e si proverà poi più prolissamente) che la circostanza essenziale, che distingue l' imitazione del Poeta da tutte le altre imitazioni, *è la misurata, armoniosa favella, con la quale i primi uomini inventori della poesia, inclinati per natura al canto, ed alla imitazione, ànno imitato, cantando, il semplice parlar naturale. E che questa lingua canora divenne il materiale necessario e distinto, con cui l' imitator Poeta fa poi le altre sue imitazioni, come lo statuario col marmo, ed il pittor co' colori. E che senza la favella canora non avrebbe la Poesia alcun proprio distintivo: poichè le invenzioni, e l' espressione de' caratteri, degli affetti, e de' costumi non sono sue qualità private, ma comuni alla pittura, alla scoltura, e ad altre arti imitatrici.*

Passa

Passa quindi Aristotile a disapprovar l'abuso, invalso già a' tempi suoi, di distinguere le speciali classi de' Poeti col nome tratto dalla speciale qualità de' versi, di cui si vagliono, e non più tosto dai soggetti delle opere loro; ed a gran ragione lo disapprova: poichè se altri scrivesse per avventura una tragedia in verso esametro; la qualità del verso eroico non farebbe che fosse poema eroico il suo componimento: siccome poema sì, ma non eroico sarebbe quello, in cui non si trattasse che di fisica, o di medicina; e se alcun mescolasse versi di qualunque sorte in un suo poema, come fece Cheremone nel suo *Centauro*; se si volesse assegnarli il nome a seconda della qualità de' versi, non si saprebbe a qual classe di Poeti assegnarlo. Sin quì lucidamente s'intende il testo; perchè esprime che la diversità della materia fa la diversità de' Poeti *fra loro*; perchè a seconda de' soggetti, che trattano, e non della qualità de' versi, che impiegano, debbono assumere i nomi d'Eroici, Didascalici, Drammatici, o di qualunque altra classe poetica: ma ciò che segue mette in tumulto tutto il Parnaso; perchè dalle parole d'Aristotile si vuol dedurre che la qualità de' soggetti, che si trattano,

non distingua solo un Poeta dall'altro, ma l'*essere* dal *non essere* Poeta. Il passo è il seguente: *Nulla di romune v'è fra Omero, ed Empedocle, a riserva del metro: onde Poeta dee quello giustamente chiamarsi, e questo più tosto Fisico che Poeta* (1).

Non ostante questa sentenza, Cicerone à chiamato *egregium poema* il filosofico libro di Empedocle scritto in verso: ed Orazio à riconosciuto Empedocle per Poeta:

e rammentando
La morte quì del Siculo Poeta (2).

E tutta l'autorità, che possa mai aver attribuita alla decisione di Aristotile l'adorazione di quasi ventidue secoli, non basta ad inspirarmi la temerità di negare il nome di Poeta ad Esiodo, a Lucrezio, e particolarmente a Virgilio nelle sue *Georgiche*; che sono per voto universale l'esemplare della più luminosa e perfetta poesia; e sol perchè ànno scelta materia scientifica, o didascalica: onde io, che rispetto

(1) Οὐδὲν δὲ κοινόν ἐστιν Ὁμήρῳ καὶ Ἐμπεδοκλεῖ, πλὴν τὸ μέτρον· διὸ τὸν ποιητὴν δίκαιον καλεῖν, τὸν δὲ φυσιολόγον μᾶλλον ἢ ποιητήν. Arist. Poet. Cap. I. Tom. IV. p. 2.

(2) *Siculique Poetæ*
Narrabo interitum:
Horat. Poet. in fine.

ſpetto queſto venerato Filoſofo più ragionevolmente di quelli, che ciecamente lo idolatrano, non ardiſco attribuirgli un tale aſſurdo; e credo più volentieri queſto paſſo o male inteſo, o corrotto. Già in primo luogo quel *μᾶλλον*, cioè *più toſto*, è un comparativo, che limita la ſentenza; e potrebbe avere inteſo Ariſtotile non già che per la materia filoſofica non ſia Empedocle aſſolutamente Poeta, benchè l'abbia in verſi trattata; ma che dalla materia eroica più analoga (ſecondo lui) alla poeſia, ſia reſo Omero più degno di queſto nome.

Ma comunque il paſſo s'intenda, non potrà intenderſi mai, nè potrà mai ſoſtenerſi, che il ſoggetto delle imitazioni, il quale può eſſere, ed è per lo più comune a diverſe arti imitative, abbia a ſervir di diſtintivo delle arti fra loro, ſiccome lo è fra i profeſſori d'un'arte medeſima. Tutto ciò, che può ſpiegarſi con parole ſottopoſte alla legge de' metri, tutto è materia del Poeta: tutto ciò che può rappreſentarſi coi colori ſul piano, tutto è materia del pittore. Può eſſere così il Poeta, come il pittore, eroico, paſtorale, grande, umile, ſerio, o giocoſo; poſſono entrambi valerſi dell' invenzione, e del

vero; e si studiano entrambi di esprimere gli affetti umani, e di abbellir la natura: or se non si distinguessero per li differenti mezzi, o siano istromenti, de' quali si vagliono per far le loro imitazioni; per qual' altra cosa mai sarebbero le arti loro distinte? Che sarà dunque un eccellente Romanziere? (mi dimanderà Dacier). Sarà a parer mio un eccellente narratore d'avvenimenti inventati, coi quali imita gl' istorici, narratori di avvenimenti veri. Ma non basta la sua imitazione per annoverarlo fra' Poeti: poichè se ogni specie di poesia è imitazione; ogni specie d'imitazione non è perciò poesia. Questa, per esser tale, convien che si vaglia imitando del suo essenziale distintivo, cioè dell' arte incantatrice, che obbliga le parole ad ubbidire alle leggi del metro, del numero, e dell' armonia: e compone così una propria sua lingua, ammirabile per le difficoltà, che convien superar nel formarla: e lusinghiera e soave per quella specie d'interno canto, che dalle regolari sue proporzioni necessariamente risulta: ma se si dovesse intendere qui Aristotile, come Dacier l' intende, sarebbe ben difficile il ritrovare scrittore, che non fosse Poeta. Dovremmo annoverare fra l' epiche poesie

non

non ſolo i dialoghi di Platone, ma quelli di Luciano, la *Zucca* del Doni, la *Circe* del Gelli, il *Filocopo*, la *Fiammetta*, ed il *Decamerone* di Gio: Boccaccio, e tutti i noſtri Novellatori: ed eſcluder poi dal numero de' poeti Virgilio nelle ſue divine *Georgiche*: beſtemmia aſſai maggiore, che il dire che gli Eſpoſitori d' Ariſtotile, e forſe Ariſtotile iſteſſo abbiano potuto una volta allucinarſi, e maſſimamente quando parlano per ſemplice teorica d' un' arte non mai da lor praticata. E pure eruditiſſimi Critici, degni di riſpetto per le infinite loro cognizioni, adottano paradoſſi così irragionevoli. Tanto è vero che i naturali difetti del noſtro giudizio non ſi correggono dalla dottrina: anzi ſi rendono per lei ſempre più viſibili e grandi. Se foſſe ſtata men vaſta la portentoſa ſupellettile letteraria del celebre Padre Arduino, e di non pochi altri, per gl' iſteſſi motivi, e ſtimabili al par di lui, e riprenſibili Critici, non ſi ſarebbero dilungati a tal ſegno da' giuſti limiti del ragionevole comune diſcernimento. Ma ogni linea, che ſolo alcun poco dalla ſua paralella declini, tanto ſempre più ſe ne allontana, quanto altri più la produce.

Termina Ariſtotile queſto primo capitolo

tolo della ſua Poetica facendo nuovamente rifletttere, che la poeſia ſi vale nelle ſue imitazioni del *metro*, del *numero*, e dell' *armonia*: talvolta inſieme, come avveniva ne' *Ditirambi*, e ne' *Nomi*, che cantavanſi in onor di Bacco, e d'Apollo: e tal volta or ſeparati, or congiunti, come ſuccedeva nelle tragedie, e nelle commedie: nelle quali ne' *diverbj* (che ſono i noſtri recitativi) ſi ubbidiva alla ſola legge del metro: e ne' cantici, ſtrofe, antiſtrofe, ed epodi, o cantati da tutto il Coro, o da un ſolo iſtrione, ſi faceva uſo anche del numero, e della *melodia*: come appunto a' dì noſtri, e ne' moderni cori, e nelle ſtrofe, che chiamanſi ora *ariette*, per immemorabile, e viſibilmente a noi dall' antico teatro tramandato coſtume univerſalmente ſi pratica.

Nè ſolo armonico, e numeroſo convien che ſia (a creder mio) il diſcorſo, che impiega il Poeta imitatore; ma puro inſieme, nobile, chiaro, elegante, e ſublime. Non ſi vale mai l'eſperto ſtatuario per le grandi ſue imitazioni del tufo, o d'altri fragili come queſto, ed ignobili ſaſſi; ma coſtantemente ſempre de' più eletti marmi, e più duri: ed il ſavio Poeta egualmente (quando il principale ogget-

to,

to, ch'ei si è proposto, non sia per avventura qualche bassa, giocosa, o scurrile imitazione) elegge, ed adopera sempre ne' suoi lavori cotesta colta, elevata, incantatrice favella, capace di cagionar diletto con le sole sue proprie bellezze; ancor che non fosse imitatrice d'altro che del natural discorso: e prende il difficile impegno di obbligarla a servir sempre alle sue imitazioni: e di non abbandonarla mai, benchè tal volta costretto ad esprimere le cose più umili, e più comuni. Onde se poi per correr dietro al maggior verisimile, ad onta dell'impegno già preso, egli avvilisce lo stile; cade nell'error puerile d'uno sconsigliato scultore, che, per dare alle sue statue maggior somiglianza col vero, s'avvisasse di colorirne il marmo, o le fornisse d'occhi di vetro.

La favella sempre grande, sempre ornata, e sempre sonora di Virgilio, e di Torquato àn riportata fin ora, e riporteranno eternamente la maggior parte de' voti, mercè quel difficile, e perciò mirabile uso, che ànno essi saputo farne nell'imitar la natura. E che che dicano, o abbian saputo dire molti de' nostri per altro eruditissimi Critici, per farci venerare come esquisiti tratti di maestra imitazione le

fre-

frequenti bassezze, le negligenze, le ineguaglianze, le mancanze d'eleganza, e d'armonia, e la fastidiosa copia delle licenze, che s'incontrano in alcuni, eccellenti nel resto, così moderni, come antichi Poeti; non giungerà mai a costringere il buon senso universale a compiacersi degli errori, nè a contar fra i pregi i difetti.

CAPITOLO II.

Dei diversi oggetti delle imitazioni. Difficoltà di decidere che abbia voluto intendere Aristotile dividendo i caratteri imitabili in migliori, peggiori, e mezzani.

SPiega Aristotile in questo secondo capitolo la seconda differenza, per la quale le imitazioni si distinguono fra loro. E questa vuole che nasca dalla differenza delle cose, che prendonsi ad imitare. Volendo (dice egli) imitar uomini, conviene imitarne le azioni, per le quali appariscono le virtù, ed i vizj loro: quindi gli oggetti dell'imitazione sono o i *migliori*, o i *peggiori di noi*, cioè del comune degli uomini, o *quelli che a noi rassomigliano*. Asferisce che questi tre diversi gradi di *migliore*, *peggiore*, o *simile*, cioè

cioè *mezzano*, possono darsi in ogni specie d'imitazione. E non solo ne' componimenti, ne' quali si vagliono i Poeti di tutti gli ornamenti della poesia, come ne' *Ditirambi*, e ne' *Nomi:* ed in quelli ne' quali non s' impiegano se non se le parole sottoposte al solo metro, come sempre avviene nell' Epopea, e di tratto in tratto ne' drammi; ma nel ballo ancora, ed in tutte le arie della tibia, della lira, e di qualunque altro istromento sonoro. Poichè ne' racconti, che s' introducevano ne' *Ditirambi*, e ne' *Nomi*, potevano esser visibili le tre proposte differenze. Omero, ed i Tragici, secondo Aristotile, imitano i *migliori*: i Comici, e gli scrittori di *parodie* imitano i *peggiori*: e v' era chi imitava gli uomini quali essi sono, come asserisce che faceva un poeta Ateniese, detto Cleofonte, non so se Epico, o Tragico: ed ogni ballo finalmente, ed ogni aria di qualunque stromento à il suo proprio, o nobile, o mezzano, o basso carattere. Or, della maniera con la quale Aristotile si esprime, pare indubitato chè coteste differenze di *migliori*, *peggiori*, o *simili* debbano secondo lui esser considerate a proporzione delle virtù, o de' vizj delle persone rappresentate. *Per la*

mal-

malvagità, *e per la virtù differiscono tutti i costumi fra loro*(1); ma gli esempj ch' ei ne propone non lo confermano. Ei dice che i *Tragici*, *ed Omero imitano i migliori*: ma ne' Tragici antichi per lo più non si trovano che scellerati: ed Omero medesimo non solo in *Tersite*, in *Dolone*, ed in *Iro* imita uomini viziosi; ma ne' principali Eroi de' suoi poemi, Achille, ed Ulisse, non esalta altre virtù, che la portentosa forza nel primo, e la somma destrezza, specialmente nell' ingannare, nel secondo. Onde potrebbe credersi che le differenze proposte dal nostro Filosofo non debbano regolarsi dalle virtù, o da' vizj; ma dalle condizioni, o sian gradi elevati, mediocri, o umili delle persone imitate: spiegazione, che si accorda perfettamente con tutto quello, che ci rimane ancora degli Epici, e de' Drammatici Greci: poichè i personaggi principali de' poemi Eroici, e delle tragedie loro sono sempre grandi, e Reali: ed umili o mezzani quelli delle loro commedie. E chi volesse ostinarsi a conciliare con gli esempj, che adduce Aristotile, la gradua-
zio-

(1) Κακίᾳ γὰρ καὶ ἀρετῇ τὰ ἤθη διαφέρουσι πάντες. Arist. Poet. Cap. II. Tom. IV. p. 2.

zione delle tre propoſte differenze a tenore delle virtù, e de' vizj, e non dello ſtato delle perſone, converrebbe che ſapeſſe prima eſattamente qual relazione ſi trovi fra l'idea, che abbiam noi preſentemente della virtù, e quella che forſe ſe n'eran formata i Greci, riſpetto agli Eroi loro da poema, o da teatro, ne' quali pare che l'enorme forza del corpo ſia l'unica virtù, che ſuppliſce in eſſi il difetto di tutte le altre. Errore che non permette Ariſtotile medeſimo, quando c' inſegna morale, e non poeſia; poichè allora ei ci dice: *noi chiamiamo virtù umana, non quella del corpo, ma quella dell' animo* (1). Ma queſto ragguaglio ſarebbe aſſai malagevole: poichè le virtù de' loro Ercoli, e de' loro Teſei, violenti per ordinario, ingiuſti, licenzioſi, temerarj, ſanguinarj e crudeli, non ſon punto analoghe a quegli abiti ragionevoli dell'animo, che noi reputiamo ora unicamente degni del nome di virtù: e da' quali veriſimilmente prodotte, aſcoltiamo or narrate, or con ammirazione e diletto veggiamo in iſcena rappreſentate le grandi, inſtruttive, e memorabili azioni.

CA-

(1) Ἀρετὴν δὲ λέγομεν ἀνθρωπίνην, οὐ τὴν τοῦ σώματος, ἀλλὰ τὴν τῆς ψυχῆς. Ariſt. Lib. I. Ethic. Cap. XII. Tom. III. p. 18.

CAPITOLO III.

Delle diverse maniere, colle quali possono valersi i Poeti de' mezzi, e de' soggetti delle loro imitazioni. In che, secondo Aristotile, si rassomiglia Omero ad Aristofane. Ragioni di diversi popoli della Grecia, che si arrogano a gara l'invenzione del Dramma.

AVendo detto Aristotile nel primo capo, che le imitazioni differiscono fra loro in tre guise, cioè ne' *mezzi che adoprano, nelle cose che imitano, e nelle maniere delle quali imitando si vagliono*: insegnamento, che ristringe nelle seguenti tre sole parole, *con che: quali:* e *come* (1): ed avendo già spiegate le due prime, passa ora a spiegar succintamente la terza differenza, che consiste nelle diverse maniere di valersi de' mezzi, e de' soggetti delle imitazioni: diversità, che divien chiarissima, esemplificata. Si vagliono egualmente del verso, e scelgono egualmente l'imitazione de' migliori il poeta Ditirambico, il poeta Eroico, ed il poeta Tragico: ma il primo sempre narra, e parla sempre egli solo: il secondo or narra, or assu-

(1) Ἐν οἷς, τὲ καὶ ἃ, καὶ ὡς. Arist. Poet. Cap. III. Tom. IV. pag. 3.

assume le veci delle persone introdotte nella sua narrazione (e di narratore diventa Attore) come assai spesso usa Omero : il quale anche da Platone si asserisce *essere il più eccellente de' Poeti, ed il primo de' compositori di tragedie* (1) : ed il Drammatico, tacendo egli sempre, fa che sempre parlino le persone, che introduce. Nè già le addotte differenze son le sole, che può produrre la diversa maniera di valersi de' *mezzi* e delle *materie*. Da ogni diversa combinazione *di metro*, *di numero*, *d' armonia*, *d' istrumento*, *di soggetto*, *o di modo*, *or separati*, *or congiunti* nascono nuove differenze. E l'analitico Castelvetro (a cui possono ricorrere i curiosi d'. esserne instrutti) ne à numerate sino a novantacinque. Trascura Aristotile cotesta minuta analisi: e si restringe a dire che Omero, ed Aristofane, in quanto al mettere i personaggi in azione, si rassomigliano fra loro ; e che questa parola *azione* dedotta dal verbo greco *dran*, che significa *operare*, ha dato il nome al poema drammatico ; ed entra improvvisamente ne' contrasti de' diversi popoli della Grecia

(1) Ὅμηρον ποιητικώτατον εἶναι, καὶ πρῶτον τῶν τραγῳδιοποιῶν. Plato de Republ. Lib. X. pag. 607.

per la gloria dell' invenzione del dramma. Dice che i Dorici Megáresi abitanti in Grecia adducono per ragione il loro stato popolare, più tollerante d'ogni altro della comica licenza: che i Dorici Megaresi abitanti in Sicilia producono il loro Epicarmo più antico di Chionide, e di Magnete: che i Dorici del Peloponeso si fondano sul nome istesso de' villaggi, che non *demi* fra loro, come fra gli Ateniesi, ma *come* son detti, donde è dedotto il verbo *comazin*, *andar licenziosamente vagando per la campagna*: e finalmente dal verbo *dran*, *operare*, che dagli Ateniesi non *dran*, ma *prattin* comunemente si dice; e con questa digressione termina il suo terzo capitolo.

CA-

CAPITOLO IV.

Che la naturale inclinazione degli uomini alla imitazione ed al canto sono le prime origini della poesia. Prove di questa sentenza prodotte da Aristotile riguardo all' imitazione: e prove da lui trascurate, forse perchè non credute necessarie riguardo alla musica. Differenze fra l' imitazione, e la copia, che ignorate producono dannosissimi sofismi. Necessità indispensabile del canto per parlare ad un pubblico. Se debba credersi sentenza d' Aristotile, che introdotto da Sofocle il terzo personaggio, fosse giunta la tragedia alla sua perfezione.

ASserisce in questo capitolo da suo pari Aristotile, che l' inclinazione degli uomini all' imitazione, ed alla numerosa armonia, cioè alla musica, ed il diletto, che ne ritraggono, sono le naturali cagioni che àn prodotta la poesia.

Per provar che gli uomini nascono inclinati all' imitazione, a differenza di tutti gli altri animali, ci fa osservare, come avea già osservato Platone nel *Lib. III. della Repubblica*, e come à poi confermato Cicerone nel *Lib. II. de Oratore*, che l' istituzione de' fanciulli si fa tutta visibilmente per mezzo dell' imitazione fin dai primi elementi: e per prova incontrastabile del diletto, che in noi general-

mente produce, ci fa riflettere a quello, che tutti sentiamo nel riguardare oggetti orribili eccellentemente imitati, cioè *forme d'animali i più selvatici*, θηρίων μορφὰς τῶν αγριωτάτων (come legge Heinsius) o *forme d'animali vilissimi* μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων (come legge Pietro Vittorio) uomini moribondi, o cadaveri: che insoffribili agli occhi nostri nel vero, giungono in virtù d'una meravigliosa imitazione ad esser cagion di piaceri.

Vuol che le sorgenti di questo piacere siano l'innato desiderio d'imparare, comune a tutti gli uomini, non che ai filosofi: e l'interna compiacenza, che tutti abbiamo della nostra perspicacia, quando riconosciamo il vero nel falso, che l'imitazione ci presenta: ambizioso diletto del nostro amor proprio, che noi ritroviamo egualmente nelle metafore, e nelle allegorie, perchè ci somministrano occasioni di esser contenti di noi medesimi, ritrovandoci abili a scoprire il senso vero nel figurato, che lo nasconde.

L'avidità d'imparare è visibile in quella de' fanciulli nell'ascoltar racconti favolosi.

E la compiacenza della nostra perspicacia sensibile ad ognuno nel riconoscere l'ori-

l'originale di un oggetto imitato, senza che altri gliel suggerisca.

Ma perchè non si può riconoscere un oggetto, del quale non si abbia avuta antecedentemente l'idea, avverte Aristotile che se mai (per supposto metafisico) potesse un pittore aver preso ad imitare originali, de' quali lo spettatore non avesse nè in genere, nè in ispecie alcuna idea antecedente; il piacere, che si ritrarrebbe dal rimirar l'opra di lui, non potrebbe nascere dalla imitazione, ma sarebbe allora unicamente prodotto dalla propria bellezza de' mezzi dal pittore impiegati, cioè dalla artificiosa mistura, e vivacità de' colori, o da qualunque altra allettatrice circostanza della sua pittura.

Dopo avere Aristotile prolissamente provata l'inclinazione degli uomini all'imitazione, parrebbe che dovesse impiegar la stessa cura a dimostrar quella ch'essi anno alla musica: essendo, secondo il suo solidissimo sistema, queste nostre due naturali e dilettevoli inclinazioni le cagioni produttrici della poesia: ma egli à ragionevolmente creduta già nota a tutti, indubitata, e visibile questa seconda inclinazione, e perciò non bisognosa di dimostrazioni: onde gli è bastato asserirla.

Ed in fatti chi mai potrebbe dubitar dell' efficacia della musica su gli animi nostri? Chi mai non ne prova, e non ne osserva gli effetti ed in se stesso, e in altrui? Chi non s'avvede che la nostra violenta inclinazione la chiama a parte di tutte le azioni umane? Nel culto de' sacri tempj, nelle adunanze festive, nelle pompe funebri, e fin tra i furori militari vogliam sempre che abbia considerabil luogo la musica. La conoscono, e se ne compiacciono le più barbare, le più rozze, e le più selvagge nazioni: la sentono in fasce, benchè non atti ancora al perfetto uso de' sensi, i più teneri bambini, e cessan per essa da' pianti loro: il reo nel tetro suo carcere, lo schiavo fra le catene, e l'affanno del suo faticoso lavoro, cerca un sollievo, e lo ritrova nel canto:

Sente fra i piè sonarsi i ferri, e canta (1).

Va ben più oltre ancora il sagace ed acuto Castelvetro: ei sostiene che non la nostra sola inclinazione ed il diletto, che la musica ne cagiona, l'abbia resa compagna, e produttrice della poesia; ma una essen-

(1) *Crura sonant ferro, sed canit inter opus.*
Tibull. Lib. II. Eleg. VII. v. 8.

essenziale, fisica, indispensabile necessità. Ecco il suo argomento incontrastabile, che à per altro bisogno di una minuta spiegazione per essere ben compreso. Il Poeta, o narratore, o drammatico, o di qualunque specie egli sia, parla sempre ad un pubblico: non si può da un pubblico essere inteso, se non si sostiene più dell'usato, e non si spinge la voce con impeto molto maggiore di quello che s'impiega comunemente parlando: la voce più lungamente sostenuta, e spinta con questa insolita forza diventa più rigida, e meno flessibile, ed entra in un sistema di progressioni infinitamente diverso da quello del parlar naturale: e diverso a tal segno, che mercè i più lunghi e più sensibili intervalli delle sue progressioni, se ne può facilmente scrivere il suono, ed il tempo con le usate nostre note musicali: ma per quanto in Francia, ed altrove si sia tentato, non è riuscito fin ora ad alcuno di scrivere i tempi, ed i suoni del parlar naturale: perchè gl'intervalli progressivi d'una voce, la quale non à perduta flessibilità per un insolito impeto, e sostegno, sono così impercettibilmente minuti, e così vicini fra loro, che sfuggono la nostra avvertenza. Ora una voce che, per

essere udita da un popolo, a cui si parli, dee essere così eccessivamente dal suo natural sistema alterata, à bisogno d'essere regolata diversamente nel diverso ordine delle nuove sue proporzioni; altrimenti formerebbe grida sconce, dissonanti, e ridicole. Questo nuovo regolamento è la musica: e questa musica è così necessaria a chi parla ad un pubblico, che se l'arte non la somministra, la suggerisce la natura. Non v'è Oratore, che non canti; non banditore alcuno, non alcun pubblico venditore di qualunque merce, che non sia costretto, per farsi intendere, o di adottare, o di formarsi a capriccio qualche sua cantilena: e quegli attori medesimi, che professano di recitar versi senza musica, si trovano obbligati ad impiegarne una, che chiamano declamazione: musica assai mal sicura, perchè non à altra guida che l'incerto giudizio dell'orecchio di un recitante. Questa fisica, e tanto vera, quanto lucida prova, aggiunta alle infinite altre, che la confermano, rende visibile l'errore di quei Critici, che ànno francamente deciso, che degli antichi drammi non si cantavano se non se i cori.

Dovrebbe bastare, per abolire affatto que-

questa stravagante ed assurda opinione, la solidamente qui di sopra provata necessità del canto in qualunque specie di poesia; tanto più che del canto dà manifesto indizio ogni verso col suono, che naturalmente dal solo suo metro risulta: ma perchè una pur troppo considerabil parte degli uomini cede più facilmente all' autorità che alla ragione; ecco, intorno alla costante pratica degli antichi, sufficienti, autorevoli, ed incontrastabili testimonianze, distruttive di qualunque su questo punto sofistica ostinazione.

I. Convien ricordarsi in primo luogo che il nostro maestro Aristotile à contata la musica fra le parti di qualità della tragedia, che sono la *favola*, la *sentenza*, il *costume*, &c. (1). Or coteste qualità regnano in tutto il corso d' un dramma, e non in un sol membro di esso, come il *prologo*, il *coro*, l' *episodio*, &c. che sono parti di quantità: onde regnava la musica, al tempo d' Aristotile, in tutta l' intera tragedia.

II. Riferisce Tito Livio (2), che Livio An-

(1) *Aristot. de Poetica*. Cap. VI. Tom.IV. pag. 7.

(2) *Livius post aliquot annos qui ab saturis ausus est primus argumento fabulam serere, idem scilicet, id quod omnes tum erant, suorum carminum actor dicitur, quum*

Andronico, il primo, che offerse lo spettacolo d'un dramma a' Romani, obbligato dagli uditori a ripeter più volte alcun passo della sua parte, divenne affatto rauco: onde di nuovo a ripetere invitato, implorò, ed ottenne dal popolo la permissione di far che un altro in sua vece cantasse, mentre egli col solo gesto rappresentava. Dunque si rappresentava cantando.

III. Da tutto il libro *de Saltatione* di Luciano si deduce, che tutta la tragedia si cantasse; ma specialmente dal luogo (1) nel quale si duole della musica effeminata degli attori del suo tempo, dicendo: *che questa sarebbe meno mostruosa ne' personaggi di Ecuba, e d'Andromaca; ma che in quello di Ercole è assolutamente insoffribile*. Ecuba, Andromaca, ed Ercole certamente non eran Coro: onde gli attori cantavano.

IV.

quum sæpius revocatus vocem obtudisset, venia petita puerum ad canendum ante tibicinem cum statuisset, canticum egisse aliquanto magis vigenti motu, quia nihil vocis usus impediebat, inde ad manum cantari histrionibus cœptum, diverbiaque tantum ipsorum voci relicta. T. Livii Tom. I. part. II. Parisiis 1682. in quarto, ad usum Delph. Lib. VII. Cap. II. p. 609.

(1) Καὶ μέχρι μὲν Ἀνδρομάχη τις, ἢ Ἑκάβη ἐστὶ, φορητὸς ἡ ᾠδή· ὅταν δὲ Ἡρακλῆς μονῳδῇ . . . . . . σολοικίαν εὖ φρονῶν εἰκότως φαίη ἄν τις τὸ πρᾶγμα. Lucian. Lib. de saltat. *operum græc. lat. cura J. Fr. Reizii, Amstelod.* 1743. in-quarto, *Tom. II. p.* 285.

IV. Svetonio, vituperando Nerone, riferisce: *che esso avea cantato la Canace partoriente, l'Oreste matricida, l'Edipo acciecato, e l'Ercole furioso* (1); dunque gli Attori cantavano: poichè non credo che vi sia chi supponga, che Nerone si contentasse di far numero ne' cori.

V. Ovidio raccontando ne' *Fasti* le allegre occupazioni del popolo, che si radunava ne' prati vicino al Tevere nelle feste di Anna Perenna, dice:

Là tutto ciò che ne' teatri appresero
Cantando vanno: e delle molli, ai detti,
Docili braccia accompagnando i moti (2).

VI. Cicerone nel trattato *de Oratore* osserva, che se la favella de' Tragici fosse scompagnata dalla tibia, cioè dalla musica, rimarrebbe quasi una prosa (3).

VII.

(1) *Inter cetera cantavit Canacem parturientem, Orestem matricidam, Oedipodem excæcatum, Herculem insanum*. C. Svetonii Tranquilli operum, Lib. VI. Cap. XXI. p. 446. ad usum Delph. Parisiis 1784. *in-quarto*.

(2) *Illic & cantant quidquid didicere theatris:*
Et jactant faciles ad sua verba manus.
Ovid. operum ad usum Delphini Lugduni 1689. Tom. III. Fastor. Lib. III. p. 545. v. 17.

(3) *Velut illa in Thyeste. Quem nam te esse dicam? Qui tarda in senectute: & quæ sequuntur: quæ nisi cum tibicen accessit, orationi sunt solutæ simillima*. Ciceronis operum, Tom. I. cura Verburgi, Amstelod. 1724. *in-fol.* pag. 186.

VII. Lo stesso nelle Questioni Accademiche riferisce, che al primo fiato della tibia, senza che si fosse ascoltato ancora alcun verso, conoscevano gl' intelligenti se dovea rappresentarsi l' Andromaca, l' Antiopa, o altra tragedia (1). Nè può intendersi che cotesto suono di tibia fosse preludio del coro; poichè rarissimi sono gli esempj di tragedie, che dal coro incomincino.

VIII. E nelle Tusculane, dopo aver rammentati alcuni versi tragici, dice: *io non intendo di che mai possa temere, cantando egli a suon di tibia settenarj così eccellenti* (2). Or cotesti settenarj, o ottonarj, non eran versi da coro.

IX. Parlando Donato della musica comica, della quale nel principio d'ogni commedia allor manoscritta si leggevano, come ancor oggi in tutti gl' impressi esemplari si trovano, i nomi non men del compositore de' modi, che del Poeta, e degli attori; attribuisce a tutta la comme-

(1) *Quam multa quæ nos fugiunt in cantu, exaudiunt in eo genere exercitati? Qui primo inflatu tibicinis Antiopam esse ajunt aut Andromacam*. Acad. quæst. Lib. II. Tom. II. pag. 573.

(2) *Non intelligo quid metuat cum tam bonos septenarios fundat ad tibiam*. Cic. Tuscul. quæst. Lib. I. Num. XLIV. Tom. III. pag. 671.

media il canto ed il ſuono, dicendo: *che ſi rappreſentavano le commedie con le tibie pari, o impari; e deſtre, o ſiniſtre: che le deſtre, e Lidie con la loro gravità la ſeria elocuzione; le ſiniſtre, e Serrane con la leggerezza dell' acuto lor tuono i giocoſi ſcherzi nella commedia eſprimevano. E, che quando poi e le deſtre, e le ſiniſtre tibie inſieme erano nella inſcrizione d' una commedia propoſte, ſignificavaſi allora la meſcolanza de' gravi coi giocoſi diſcorſi* (1).

X. Ma ſenza perdere inutilmente il tempo nella lunga inchieſta, e nella nojoſa enumerazione delle prove, e degl' indizj, che ſi rinvengono negli antichi ſcrittori per ſtabilire la ſentenza, che i drammi tragici, e comici fra' Greci, e fra' Romani intieramente ſi cantaſſero; l'oracolo del noſtro ſolo Ariſtotile decide la queſtione con evidenza, che non ammette

(1) *Agebantur autem tibiis paribus, aut imparibus: & dextris, aut ſiniſtris. Dextræ autem & Lydiæ ſua gravitate ſeriam comœdiæ dictionem pronuntiabant: ſiniſtræ & Serranæ acuminis levitate jocum in comœdia oſtendebant. Ubi autem dextra & ſiniſtra acta fabula inſcribebatur, mixtim joci & gravitates denuntiabantur.* Donat. fragmentum de Comœd. & Tragœd. in theſauro græcar. antiquit. *Jacob, Gronov. Venetiis* 1735. *Tom. VIII. pag.* 1691. *in fine.*

mette dubbiezze. Dimanda egli ne' suoi problemi: *Per qual ragione il tuono ipodorio ed ipofrigio si usasse nella scena, e non si usasse nel coro?* E risponde, *che cotesti due tuoni sono adattatissimi ad espimere le agitate passioni, che s' imitano dagli attori in iscena: ma non hanno quella melodia, che si richiede ne' cori, i quali possono più facilmente procurarla, parlando sempre sedatamente, e per lo più in tuono lamentevole* (1). E come se avesse prevedute le cavillazioni, che a' giorni nostri pongono alcuni Critici in uso per sostener che gli antichi attori non cantassero; ripete poco dopo il nostro Filosofo, e più prolissamente spiega questo problema medesimo: ed io non ardisco di trascurare una repetizione creduta da lui necessaria: tanto più che non lascia luogo a replica alcuna. Ecco tutte le sue parole:

Perchè mai i cori nelle tragedie non cantano nel tuono ipodorio, ed ipofrigio? Forse perchè coteste due armonie non ànno assolutamente quella melodia, della quale specialmente i cori abbisognano? Certo si è che

(1) Διὰ τί οὐδὲ ὑποδωριστὶ οὐδὲ ὑποφρυγιστὶ οὐκ ἔστιν ἐν τραγῳδίᾳ χορικόν; ἢ ὅτι οὐκ ἔχει ἀντίστροφον, ἀλλ' ἀπὸ σκηνῆς; μιμητικὴ γάρ. Aristot. Problem. Sect. XIX. Num. XXX. Tom. IV. pag. 159.

che il canto ipofrigio à per natura indole attiva; e perciò nella tragedia del Gerione si rappresentavano in questo tuono gli armeggiamenti, e le sortite: ed è certo altresì che il sodo e maestoso canto ipodorio è più adattato alla cetra di qualunque altra armonia: onde e l'uno e l'altro assai male al coro, ma ottimamente convengono agli attori operanti in iscena, ed imitatori degli Eroi, quali erano i Duci, ed i Principi degli antichi: come non sono all'incontro che uomini ordinarj e comuni i popoli, de' quali il Coro è composto. E perciò al Coro si adatta il sedato costume e la flebile armonia, qualità più familiari all'umanità, e che possono essere espresse da altre armonie, ma non mai dal tuono ipofrigio, che à dell'entusiastico e del furibondo. Con gli altri tuoni si esprimono dunque i patimenti, che i deboli più de' forti son soggetti a soffrire, e perciò quei tuoni si adattano al Coro: a differenza dell'ipodorio, ed ipofrigio, convenientissimi agli attori, che operano, e non al Coro, il quale non è che un ozioso curatore, che non presta a coloro, a' quali assiste, se non se la buona sua volontà (1).

Or

(1) Διὰ τί οἱ ἐν τραγῳδίᾳ χοροὶ, οὔθ' ὑποδωριστὶ, οὔθ' ὑποφρυγιστὶ ᾄδουσιν; ἢ ὅτι τὸ μέλος ἥκιστα ἔχουσιν αὗται αἱ ἁρμονίαι, οὗ δεῖ μάλιστα τῷ χορῷ; ἦθος δὲ ἔχει ἡ μὲν ὑπο-

Or avendoci Ariſtotile inſegnato, e provato non eſſer la *poeſia che una imitazione*; per poter far uſo profittevole della cognizione di queſta indubitata verità, è neceſſario di avere una idea chiara e diſtinta della natura, dell'eſſenza, e delle proprie qualità di coteſta *imitazione*; per non correre il riſchio di attribuire ad eſſa gli oggetti, gli obblighi, e le funzioni della *copia*: ſiccome àn fatto uomini per altro chiariſſimi nella Repubblica letteraria, che ingannati dal vedere che queſte, per altro diverſiſſime arti concordano entrambe nel proporſi la rappreſentazione di qualche originale; ne àn confuſe le operazioni, e i doveri, ed àn voluto ſoggettar l'imi-

ὑποφρυγιςὶ, πρακτικόν· διὸ καὶ ἐν τε τῷ Γηρυόνῃ ἡ ἔξοδος καὶ ἡ ἐξόπλισις ἐν ταύτῃ πεποίηται· ἡ δὲ ὑποδωριςὶ, μεγαλοπρεπὲς καὶ ςάσιμον· διὸ καὶ κιθαρῳδικωτάτη ἐςὶ τῶν ἁρμονιῶν· ταῦτα δ' ἄμφω, χορῷ μὲν ἀνάρμοςα, τοῖς δὲ ἀπὸ σκηνῆς οἰκειότερα. ἐκεῖνοι μὲν γὰρ, ἡρώων μιμηταί. οἱ δὲ ἡγεμόνες τῶν ἀρχαίων, μόνοι ἦσαν ἥρωες· οἱ δὲ λαοὶ, ἄνθρωποι· ὧν ἐςιν ὁ χορός. διὸ καὶ ἁρμόζει αὐτῷ τὸ γοερὸν καὶ ἡσύχιον ἦθος καὶ μέλος, ἀνθρωπικὰ γάρ. ταῦτα δ' ἔχουσιν αἱ ἄλλαι ἁρμονίαι, ἥκιςα δὲ αὐτῶν ἡ ὑποφρυγιςί. ἐνθουσιασθικὴ γὰρ καὶ βακχική. κατα μὲν οὖν ταύτην πάρχομέν τι· παθητικοὶ γὰρ οἱ ἀσθενεῖς μᾶλλον τῶν δυνατῶν εἰσι· διὸ καὶ αὕτη ἁρμόττει τοῖς χοροῖς. κατὰ δὲ τὴν ὑποδωριςὶ καὶ ὑποφρυγιςὶ, πράττομεν· ὃ οὐκ οἰκεῖόν ἐςι χορῷ, ἔςι γὰρ ὁ χορὸς κηδευτὴς ἄπρακτος· εὔνοιαν γὰρ μόνον παρέχεται οἷς παρέςι. Ariſtot. Probl. Sect. XIX. N. XLIX. Tom. IV. pag. 164.

l'imitazione poetica, che non conoſcono, alle leggi della copia, che totalmente la diſtruggono. Ecco dunque le ſenſibili differenze, che (per quanto io giungo ad intendere) ſi trovano fra queſte due arti oppoſtiſſime.

L' arte del copiſta ſi propone unicamente di riprodurre con eſattezza un originale.

L'arte dell'imitatore ſi propone di dar la ſomiglianza *poſſibile* del ſuo originale *ad una ſpecial materia, da quella dell' original differente, che elegge per la ſua imitazione.*

Conſiſte l' eccellenza del copiſta nella ſola riproduzione d'un originale, e perciò naſconde egli, ed evita tutto ciò che potrebbe render diverſa la ſua copia da quello: e ſe può giunger mai a far tale illuſione che ſia preſa l'una per l'altro, à toccato l'ultimo punto della gloria, che ambiſce.

Conſiſte l'eccellenza dell'imitatore non già nell'eſattezza d'un original riprodotto, ma nel difficile, e perciò mirabil uſo, che egli sa far della materia con la quale ſi è impegnato ad imitarlo, ſenza mai cambiarla: onde quando ancora queſta materia non può per ſua natura adattarſi

in tutto al vero ; non la cambia perciò , nè la nasconde l'imitatore, come farebbe il copista , ma la conserva , e l'ostenta , affinchè avvertiti gli spettatori da quelle istesse palesi difficoltà insuperabili , riflettano con meraviglia alle tante altre in così poco docile materia dal destro imitator superate . Con l'esempio si schiarirà la sentenza.

Sceglie l'imitator Glicone il marmo per sua materia nella rappresentazione di un Ercole : e perchè è imitator, non copista, non aspira ad ingannar alcuno ; nè vuol che sia creduto vero quell'Ercole , ma vuol bensì rendersi ammirabile , dimostrando fino a qual segno sia stato egli capace di sforzare il marmo a rassomigliarsi ad un uomo. Ed essendo il principale oggetto della sua gloria , non l'illusione dello spettatore (come sarebbe quel del copista), ma la sua vittoria sul marmo ; vuol che quel marmo scoperto , e da tutti conosciuto renda sempre testimonianza delle quasi insuperabili difficoltà, delle quali il valente artefice à trionfato. Nè cotesta vittoria sul marmo è l'oggetto principale , e la principal cura del solo imitatore , ma lo è egualmente altresì dell'espettazione, e della meraviglia di

di tutti i riguardanti, i quali non pretendono mai d'effere ingannati dalle imitazioni, come dalle copie: nè mifuran mai il merito delle prime dalla fola loro fomiglianza col vero; ma coftantemente fempre dai maggiori, o minori oftacoli, che veggono fuperati nel procurarla. E quindi è che le imitazioni nella creta, nella cera, o nel legno, anche refe verifimiliffime col natural colorito, fono univerfalmente in pregio tanto inferiore di quello in cui fono le imitazioni efeguite ne' metalli, e ne' marmi: benchè quefti col patente colore della loro materia tanto dal vero fi allontanino. Ed in fatti, fe la fomiglianza fola col vero decideffe dell' eccellenza della imitazione, un fantoccio di cenci, ravvolto in vefti ufuali, provveduto d'una mafchera colorata, e fituato in qualche naturale attitudine, potrebbe giungere (come fpeffo è avvenuto) ad ingannar gli fpettatori, fino al fegno d' effer creduto vivo e vero da loro: e quel ridicolo fantoccio, perchè può cagionar quefta illufione, fi lafcerebbe d'infinito fpazio indietro tutto il merito di quanto il Greco fcarpello à mai faputo produrre di più portentofo e fublime. Diciamo, è vero, giornalmente che l'arte

 di

di questo, o di quel gran poeta giunge a produrre illusioni, facendo che gli spettatori, o ascoltanti prendano il falso per vero: ma questa è una mera figura rettorica, molto da Virgilio lodevolmente impiegata, quando volendo con tale iperbole esaltare i Greci imitatori disse:

> Ai metalli *spiranti* altri, nol niego,
> Sapran meglio dar forma: e *vivi* i volti
> Ecciteran dai marmi (1).

ma che sarebbe ridicola se si facesse servir di base ad un logico argomento. Poichè è bella, anzi dalla Rettorica suggerita una iperbole che, oltrepassando il vero, fa concepire la grandezza di un' idea, che non può essere spiegata dalle semplici comuni espressioni. Può ben dire un uomo nel trasporto eccessivo d' una passione, *ò tutto l' inferno nel seno:* ma non potrebbe irreprensibilmente soggiungere:

> *E queste mie voci, che udite,*
> *Non son che le grida de' tormentati,*
> *Non son che i latrati di Cerbero.*

Disse ottimamente il Zappi rapito in ammirazione nell'esaminare la famosa statua

(1) *Excudent alii* spirantia *mollius æra*
Credo equidem: vivos *ducent de marmore vultus*.
Virg. Æn. Lib. VI. v. 847.

tua del Mosè di Michelangelo:

E vive, e pronte
Le labbra à sì che le parole ascolto.

Ma sarebbe caduto in error puerile, se avesse continuato dicendo:

Ascoltiamolo attenti, e de' suoi detti
Facciam tesoro.

Perchè così avrebbero fondato entrambi i raziocinj loro su la falsità d'una iperbole, la quale asserisce un falso, ma sempre partendo dal vero. Non possiam noi mai valerci per fondamento d'un nuovo raziocinio di quel falso che l'iperbole per impeto asserisce: siccome da quel punto d'altezza, alla quale con lo sforzo d'un primo salto si è il ballerino elevato, non può mai spiccare il secondo, se prima sul solido terren non ritorna.

Da tutto ciò convincentemente si deduce che l'imitatore non essendo copista, nè aspirando perciò ad ingannare alcuno, non si obbliga a conservar nelle sue imitazioni tutte indistintamente le circostanze del vero; ma solamente quelle che la sua industria può giungere a comunicare alla materia, in cui si è impegnato di farle, senza mai però abbandonarla, o nasconderla. E che per necessaria conseguenza è assioma assai difettoso ed equivoco

il dir seccamente (come ogni giorno si dice) *che l'imitatore più degno di lode è quello che fa imitazioni più simili al vero:* ma che converrebbe più distintamente spiegarlo, per togliere occasione ai frequenti sofismi: e dir più tosto: *che colui è l'imitator più eccellente, che sa dar più gradi di somiglianza col vero a quella materia, che à scelta; ma senza punto cambiarla.*

Questa semplicissima verità, senza tante filosofiche discussioni, è fisicamente sentita e dal popolo idiota, che non sa farne l'analisi, e da quegli stessi eruditi censori, che la contrastano in alcune imitazioni poetiche, abusando della dialettica per sedurre e gli altri, e se stessi. Basterebbe, per farne prova, che cadesse in mente a qualche eccellente, ma sconsigliato pittore di aggiungere ai divini contorni dell'Ercole di Glicone, o della Venere di Cleomene il maggior verisimile del natural colorito. Qual sarebbe mai quell'anima stupida (e prendasi pure da qualunque ordine), che non esclamasse stomacata contro la barbara, e quasi sacrilega temerità di chi gli avesse coperto il color di que' sassi, che sono il principal fondamento della gloria degl'insigni artefici,

e della

e della meraviglia de' riguardanti, benchè tanto nel colorito si oppongano alla somiglianza del vero? E (per dare un esempio dell'assurdo medesimo in qualche altra imitazione) a quali fischiate non si esporrebbe un ridicolo attore, che da imitatore divenuto copista, si scordasse della nobile teatrale decenza, con la quale si è impegnato a far le sue imitazioni? e volendo rappresentare il Pastore dell' Edipo di Sofocle, o il Villano della Elettra d' Euripide, ci comparisse in iscena ravvolto nelle sudice vesti, ed usando le sconce maniere, e la corrotta favella, che tanto in somiglianti personaggi son più d'accordo col vero? Chi vuol vedere quanto in ogni tempo sia stato ridicolo l' imitatore, che vuol far da copista, legga nel principio degli *Acarnesi* di Aristofane, come questi si faccia beffe d' Euripide, per li laceri e sozzi cenci, ne' quali avea mostrato ravvolto in teatro il suo esule Telefo (Eroe d' una tragedia perduta) per esprimere da copista l' estrema mendicità.

Parmi dunque evidente che essendo imitazioni e la poesia, e la pittura, e la scoltura, e tutte le arti loro sorelle; se vogliono essere diverse l' una dall'altra,

convien che mai non nascondano, nè pongano altra materia in uso se non se quella che ànno eletta da bel principio, e che specialmente le distingue. Poichè la nobiltà, l'invenzione, la vivacità, l'eleganza, la fantasia, e le altre qualità da esse possedute in comune non potrebbero mai distinguerle: onde debbono i colori costituir l'invariabile essenziale distintivo della pittura: i marmi ed i metalli quello della scoltura: e la misurata numerosa, ed armonica favella, abile a dilettar per se stessa, quello della poesia. Ed è così indispensabile in qualunque imitazione l'uso inalterabile e costante di quella materia, che la distingue, che in quei casi, ne' quali non può assolutamente accordarsi con la materia il verisimile, è in obbligo l'imitatore d'abbandonar il verisimile, e non la materia: sicuro che il discreto spettatore non pretende da lui l'impossibile: e che anzi al contrario si riderebbe a ragione d'uno sciocco scultore, che per dare alle statue quel verisimile, di cui la sua materia non è capace, le fornisse (come già detto abbiamo) d'occhi di vetro. Dunque mi pajono concludentemente provare le tre seguenti verità.

La prima, che non v'è poesia senza ver-

verso, essendo questo la materia, che unicamente la distingue dalle altre imitazioni. La seconda, che le mancanze di nobiltà, di numero, e d'armonia, e la fastidiosa copia delle licenze, alterando la materia che costituisce l'imitazione poetica, sono tutti condannabili difetti, ancor che producano un maggior verisimile. La terza, che la legge del verisimile è soggetta a molte limitazioni, trascurate, o non conosciute particolarmente nelle imitazioni poetiche dalla maggior parte de' Critici.

Continua (tornando noi finalmente dopo queste necessarie digressioni all'estratto intrapreso) continua, dico, Aristotile ad insegnarci che gli uomini così inclinati, e spinti dalla natura all'imitazione, ed al numero (di cui son parti i metri, cioè i versi) proruppero improvvisamente da bel principio ne' canti poetici; che, a seconda dell'indole particolare di ciascuno, altri si compiacquero nell'esaltare con una elevata armoniosa favella le altrui lodevoli imprese: altri nel farsi beffe in basso stile delle azioni, e de' costumi di persone degne di biasimo, e di riso: e che furono queste le prime sorgenti, d' onde nacquer poi l'eroica, la giocosa, la tragica, e la

e la comica Poesia. Dice che non potean prodursi a' tempi suoi di tai diversi generi di componimenti esempj anteriori ad Omero; ma che in questo si trovan tutti. In Omero, ch'ei solo giudica degno del nome di Poeta, non per l'eccellenza del suo scrivere, ma perchè, mettendo sempre i suoi personaggi in azione, à introdotta la Poesia drammatica, cioè la tragica ne' suoi Poemi eroici dell'*Iliade*, e dell'*Odissea*: e la comica nel suo giocoso *Margite*, Poema perduto. Dagli esemplari de' quali poemi àn tratta poi altri l'idea della tragedia, e della commedia.

Dubita Aristotile, se a' giorni suoi avesse già conseguita la tragedia, così rispetto a se stessa, che alla decorazione teatrale, tutta la perfezione della quale è capace: e rimette ad altro luogo lo scioglimento di questo dubbio. Poichè (dice egli) essendo nata la tragedia, e la commedia da rozzi principj, cioè dagli eroici Ditirambi, e dagli osceni Fallici canti, che ancora in qualche città di Grecia sussistevano, andò di grado in grado accrescendosi. Eschilo aggiunse il secondo istrione al primo, che avea Tespi introdotto per sollievo del coro: rese il coro più breve, ed inventò la parte del Protago-

tagonista, cioè del personaggio principale. Sofocle mise in uso il terzo istrione, e la pittura delle scene. Quindi la locuzione divenne più splendida. Il tetrametro, verso composto di trochei, e troppo, per la gravità della tragedia, saltellante e veloce, si cambiò nel jambo, verso attivo, sonoro, comodo agli alterni discorsi, e più naturale dell' esametro, il quale ben di rado ci scorre parlando involontariamente di bocca, il che frequentemente del jambo avviene; e furono più adorni e distesi gli episodj. Avvertasi che quì per episodio s'intende quello, che noi nominiamo presentemente tragedia: poichè non chiamandosi in principio tragedia che il solo coro; il dramma, che tragedia or si chiama, non era che un Episodio, cioè *canto aggiunto al coro*: Onde passando così successivamente la tragedia per tanti cambiamenti, conseguì finalmente tutte le parti costitutive della sua natura, cioè fermossi, o riposò: ἐπάυσατο. Or parrebbe che quest' ultimo periodo fosse appunto lo scioglimento del dubbio da Aristotile poc'anzi proposto, e rimesso ad altro luogo; e ch'egli credesse che la tragedia fosse giunta alla sua perfezione.

Lo credeva Diogene Laerzio, poichè nella

nella vita di Platone, paragonando i progressi della filosofia a quelli della tragedia, dice:

Siccome anticamente nella tragedia operava da bel principio il solo Coro; quindi Tespi inventò un personaggio, affinchè il Coro potesse prender riposo, Eschilo un secondo, e Sofocle un terzo, e compierono la tragedia; così ne' suoi principj il solo oggetto della filosofia era la fisica: le aggiunse Socrate la Morale, ed in terzo luogo Platone la Dialettica, e diè l'ultimo compimento alla filosofia (1). Ma quando ancora abbian essi creduto, e sia vero che, col terzo personaggio inventato, ricevesse la tragedia da Sofocle il compimento di tutte le parti integrali, indispensabilmente necessarie alla sua costituzione, ed alle operazioni sue; non convien credere che voglia dirci Aristotile che Sofocle col terzo suo

(1) Ὥσπερ δὲ τὸ παλαιὸν ἐν τῇ τραγῳδίᾳ πρότερον μὲν μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν, ὕστερον δὲ Θέσπις ἕνα ὑποκριτὴν ἐξεῦρεν ὑπὲρ τοῦ διαναπαύεσθαι τὸν χορὸν, καὶ δεύτερον Αἰσχύλος τὸν δὲ τρίτον Σοφοκλῆς, καὶ συνεπλήρωσαν τὴν τραγῳδίαν. οὕτως καὶ τῆς φιλοσοφίας ὁ λόγος πρότερον μὲν ἦν μονοειδὴς, ὡς ὁ φυσικός. δεύτερον δὲ Σωκράτης προσέθηκε τὸν ἠθικόν. τρίτον δὲ Πλάτων τὸν διαλεκτικὸν, καὶ ἐτελεσιούργησε τὴν φιλοσοφίαν. Diogenis Laertii vitæ Philosoph. græc. lat. cura Meibomii, Amstelod. 1692. *in-quarto*, Tom. I. pag. 197.

ſuo perſonaggio abbia poſti gli ultimi limiti ai progreſſi della tragedia. Supplì ben egli col terzo perſonaggio ſuddetto la mancanza d'un membro neceſſario, ſenza il quale non era atta la tragedia a rappreſentar comodamente un'azione; ma non limitò con ciò la facoltà di accreſcere il numero degli attori, nè quello de' nuovi ornamenti, e delle nuove eccellenze, delle quali potrà ſempre arricchirla l'uſo induſtrioſamente diverſo di quelle parti medeſime, che avea la tragedia già conſeguite.

Pare altresì che l'aſſerzione d'Ariſtotile, che *Sofocle aggiungeſſe primiero il perſonaggio alla tragedia*, non poſſa conciliarſi con gli eſempj, che abbiamo nelle tragedie d'Eſchilo di tre perſonaggi inſieme parlanti: come nelle *Coefore*, *Oreſte*, *Pilade*, e *Clitenneſtra*: e nelle *Eumenidi*, *Minerva*, *Oreſte*, ed *Apollo*: ma quando Eſchilo ſcriſſe queſte due tragedie, eran già dodici anni che Sofocle eſponeva in teatro le ſue: onde può ben eſſere di Sofocle l'invenzione, ed averla Eſchilo adottata.

Convien parimente oſſervare, che anche intorno all'inventore della pittura ſcenica non convengono i noſtri teſti. Ariſto-

ſtotile in queſto capitolo l'attribuiſce a Sofocle, e Vitruvio ad Eſchilo. Ecco le parole di Vitruvio: *Agatarco il primo, dando Eſchilo al pubblico uno dei drammi ſuoi, fece in Atene la ſcena tragica, e ne laſciò un commentario* (1). Per conciliar dunque Vitruvio con Ariſtotile, biſognerà figurarſi che Sofocle penſaſſe il primo a decorare, e dipinger la ſcena, ma che lo eſeguiſſe imperfettamente, come avviene ai primi tentativi; e che Eſchilo ſi approfittaſſe di queſta, come avea fatto del terzo perſonaggio; valendoſi per ſopraffare il giovane rivale dell'inſigne architetto Agatarco.

CA-

(1) *Namque primum Agatharcus Athenis, Æſchylo docente, tragicam ſcenam fecit, & de ea commentarium reliquit*. Vitruv. in præfatione, Lib. VII. de Architect. p. 124. Amſtelod. 1649. *in fol.*

CAPITOLO V.

Che cosa sia la Commedia. Donde nasca il ridicolo. Che il ridicolo secondo Aristotile è qualità essenziale della Commèdia. Parere su le moderne Commedie lagrimose. Si sanno i primi Autori della Tragedia, ed i successivi cambiamenti, e progressi di questa; ma non così della Commedia. In che convengono l'Epopea e la Tragedia, ed in che differiscono. Che il tempo, che può supporre un Poeta nel corso d'una Tragedia, dee restringersi ad un giro di Sole, o poco differirne. Considerazioni su questo precetto: e con questa occasione su le altre due unità di Azione, e di Luogo. Ragioni dello strano, e quasi universal progresso delle erronee sofistiche opinioni intorno alle tre unità. Chi è atto a giudicar bene della Tragedia, lo è ancora dell'Epopea; ma non così per l'opposto.

LA commedia (dice Aristotile) è imitazione de' peggiori: non già peggiori, perchè scellerati, ma perchè ridicoli. *Ed il riso nasce da un vizio, o sia deformità, che non produce dolore, nè distruzione del soggetto in cui si trova* (1).

Dunque secondo Aristotile l'oggetto principale della commedia è il ridicolo, o nasca dalla stravaganza della figura, o de' costumi, o della maniera di ragionare delle per-

(1) Τὸ γὰρ γελοῖον ἐστιν ἁμάρτημά τι καὶ αἶσχος ἀνώδυνον, καὶ οὐ φθαρτικόν. Aristot. Poet. Tom. IV. pag. 6.

persone imitate: siccome quello della tragedia è il terrore, e la compassione. Onde a tenore di questa sentenza le moderne commedie lagrimose, opponendosi diametralmente al loro naturale instituto, non sarebbero meno mostruose di quello che diverrebbe una tragedia ridicola. Che il riso, ed il terrore caratterizzino la commedia, e la tragedia, assai più precisamente che la bassezza, o la nobiltà de' personaggi introdotti, si vede chiaramente ne' Tragici, e ne' Comici antichi. Il Villano dell' Elettra, ed il Pastore dell' Edipo poc'anzi rammentati non fan cambiar natura a quelle tragedie, perchè non ostentano il ridicolo della loro condizione, ma servono di meri istromenti ad eccitare le tragiche perturbazioni: e nell' Amfitrione di Plauto (ch' ei chiamò per gioco tragicomedia) gli Dei, e gli Eroi, che v'intervengono, non cangiano la commedia in tragedia, perchè non sono impiegati ad altro che a dare occasioni verisimili alle ridicole avventure di Sosia:

Per altro son già diversi anni che coteste commedie lagrimose, tanto secondo il nostro Filosofo alla comica natura contrarie, fanno su i teatri di Francia, ed altrove, grata ed applaudita comparsa: ed

io credo che una costante esperienza meriti rispetto: anche a fronte d'un autorevole raziocinio, sempre, assai più di quella, a qualche nascosta fallacia soggetto. E, quando è giustificato dall'evento, dee sommamente commendarsi il felice ardire di chi mostra, a suo rischio, che può talvolta un vigoroso ingegno uscir lodevolmente dai troppo angusti limiti, fra' quali si trova con suo svantaggio ristretto dall'autorità, e dal costume: altrimenti i primi tentativi d'ogni arte sarebbero eternamente gli ultimi segni delle nostre speranze: e tutta quella immensa parte del mondo, che fra le colonne d'Ercole non è racchiusa, sarebbe stata creata inutilmente per noi. Continua Aristotile dicendo che si sanno della tragedia i successivi cambiamenti e progressi; ma non già così della commedia, che, esercitata ne' suoi principj per solo loro diletto da volontarj, e liberi Attori, fu coltivata più tardi, e più tardi permessa, anzi somministrata al pubblico dai Magistrati. Dal tempo dunque in cui cominciaron le commedie a prender forma, si san bene i Poeti, che ne scrissero: si sa che Epicarmo e Formi Siciliani, furono i primi ad inventarne, ed ordinarne i soggetti: e che perciò Si-

ciliana è la loro origine: si sa che Crate fu il primo Ateniese, che incominciò su le tracce di questi a spogliarle delle rustiche scurrilità, delle quali erano fino a quel tempo ripiene: ma tuttavia s'ignorarono gl'inventori delle maschere comiche, quelli de' prologhi, dell'accresciuto numero degli Attori; e di tutte le altre circostanze, che al tempo d'Aristotile ornavano già, e componevano il comico spettacolo.

L'Epopea (continua Aristotile) conviene con la tragedia nell'essere anch'essa un discorso in versi, ed imitazione d'un'azione: ma differisce dalla tragedia, perchè non pone in uso che una sola specie di versi: perchè non è che pura narrazione: e perchè molto più può distendersi. *La Tragedia si sforza, quanto è possibile, di restringere il tempo della sua azione in un solo giro di Sole, o variarlo di poco: e l'Epopea non à limitazione di tempo; benchè non l'avesse per l'innanzi nè pur la tragedia* (1).

Non

(1) H' *μὲν* (cioè la Tragedia) *ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι, ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν· ἡ δὲ ἐποποιΐα, ἀόριστος τῷ χρόνῳ, καὶ τούτῳ διαφέρει. καί τοι τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγῳδίαις τοῦτο ἐποίουν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσι.* Aristot. Poet. Cap. V. Tom. IV. pag. 6.

Non à mai parlato così chiaro Aristotile come nell'antecedente periodo; e pure solennissimi Critici, anzi alcuni de' più ostinati asfertori dell'infallibilità d'Aristotile, o àn torto miseramente il senso di questo passo, o son trascorsi sino al sacrilego (per essi) temerario attentato di contraddirlo. V'è fra loro chi non vuol che per *un giro di Sole* abbia potuto intender Aristotile, che quello spazio di tempo, in cui questo astro è visibile. Onde, a tenore di tal sentenza, altro dovrebbe essere nella state il tempo canonico d'un' azione teatrale, ed altro nel verno: e per regolarne la durata, a seconda de' climi più o meno settentrionali, la pratica di saper prender l'altezza del polo non sarebbe men che ai piloti necessaria ai Poeti. Scaligero per sollevarli da queste cure, determina di sua autorità il giro del Sole al corso di sei, o al più di otto ore: ma il nostro più di lui scrupoloso Castelvetro non vuole assolutamente, che il tempo dell'azione teatrale supposto dal Poeta ecceda d'un istante quello della rappresentazione. E la ragione (secondo cotesti dotti riformatori invincibile) *è il timore di non guastar l'illusione*, che pessimamente credono esser l'oggetto della imitazio-

ne. Falsissimo supposto, che à prodotto anche l'altro a tutta l'antichità incognito precetto della sofistica unità di luogo ristretta ad una sola scena rappresentante o camera, o sala, o piazza, o che che sia, immutabile in tutto il corso d'un dramma. Unità non prescritta, anzi nè pur nominata nè da Aristotile, nè da Orazio, nè da verun altro antico Maestro: e contraria (come dimostreremo) alla pratica di quei Greci medesimi, che son da loro (non so con quanta buona fede) eternamente citati per supposti fondamenti di così stravagante opinione.

Gridan essi perpetuamente, che l'imitazione non può mai andare scompagnata dal verisimile; e direbbero ottimamente, se non dessero poi a cotesto tanto raccomandato *verisimile* una significazione che lo distrugge. Poichè se avesse il verisimile tutte (come essi pretendono) le qualità, e le circostanze del vero; cambierebbe natura, e diverrebbe il vero medesimo: e lo spettatore non avrebbe se non se l'ordinario diletto, che suol provarsi nel vedere qualunque cosa vera; ma non già il proprio dell'imitazione, cioè quello che nasce dall'ammirare l'artificiosa rappresentazione del vero eseguita nel falso.

so. L'imitatore, che non intraprende mai di riprodurre il vero (come abbiam di sopra prolissamente provato), ma di darne la somiglianza, *quanto è possibile*, alla materia di cui si vale; à perfettamente adempiuta la sua promessa, e conseguito il suo fine, quando glie ne à data tutta quella, di cui la sua materia è capace. Tutto con questa ragionevole misura può servir di materia all'imitazione, benchè pochissimo adattabile al vero che s'imita. I maestri, per cagion d'esempio, de' fuochi artifiziati di *gioja* imitano le fontane col fuoco, quelli delle fontane imitano le girandole con l'acqua: nè v'è alcuno a tal segno ridicolo, che condanni le loro imitazioni d'inverisimili, perchè non riscaldino queste acque imitatrici del fuoco, e perchè non bagnino quei fuochi imitatori dell'acqua.

E da questa ignoranza della natura dell'imitazione nasce la disprezzante sentenza d'alcuni, che trattano d'inverisimile e sciocco il dramma musicale, perchè in esso gli Attori vanno cantando a morire: come se dalla prima sua origine non fosse sempre stato il proprio, indispensabile materiale d'ogni imitazione poetica il discorso armonico, misurato, e canoro.

E' imitazione la tragedia d'un'azione illustre e memorabile. Si obbliga il Poeta di darle tutto quel verisimile del quale son capaci i materiali che à scelti, e de' quali è costretto a valersi per far la sua imitazione. Il suo materiale, in quanto al tempo, non consiste che in tre, o al più quattro ore; oltre le quali, per legge di ragionevole invecchiato costume, non può trascorrere la durata d'uno spettacolo drammatico, senza abusar della pazienza degli spettatori: ed in quanto al luogo, non è la sua materia che l'angusto spazio d'un palco largo intorno a trenta o quaranta piedi: ed assai più talvolta lungo, ma inutilmente; perchè se voglion gli Attori essere ben veduti ed intesi, non possono, rappresentando, molto dall' orchestra dilungarsi. Or, se fosse (come mai non è stato) obbligo dell' Imitatore il conservar tutte nelle sue imitazioni le circostanze del vero; non potrebbe un Poeta drammatico prendere a rappresentare altre azioni, se non se quelle, alle quali fosse sufficiente il breve corso di tre ore o quattro, per proporle, annodarle, e disciorglierle: ed alle quali bastasse il misero spazio immutabile di trenta o quaranta piedi in circa di terreno, per farvi de-

centemente comparire tutte le persone di grado, e di sesso diverso, che la favola esige: e per farvi succedere tutte le varie azioni subalterne, inevitabili produttrici della principale; e per prepararvi, e farvi succedere tutte le interessanti situazioni, e peripezie utili a trattenere, e sorprendere con diletto lo spettatore, ed indispensabilmente necessarie a render verisimile la catastrofe. Da tutto il vastissimo magazzino istorico, e favoloso io non vedo quante azioni illustri saprebbero suggerire i moderni legislatori ai poveri Poeti drammatici. Azioni dico, che non abbiano avuto bisogno che di trenta, o quaranta piedi di terreno per campo sufficiente di tutte le varie loro vicende; nè più di tre ore, o quattro di tempo per nascere, per crescere, e per finire. Vedo per altro assai bene, e meco lo vede ognun che abbia senno, che se dovessero osservarsi cotesti novelli canoni drammatici, rarissimi, e quasi nessuno de' più illustri istorici, o favolosi avvenimenti potrebbe rappresentarsi in teatro, senza esser defraudato delle più belle, e delle più necessarie circostanze, per le quali è dilettevole, e verisimile: e vedo che per le inevitabili informazioni dello spettatore con-

verrebbe eternamente infaſtidirlo con ozioſe narrazioni, e (con manifeſta leſione d'un contratto di buona fede) preſentargli così un Epico, in vece d'un promeſſo poema Drammatico.

Ma neſſuno degli antichi Maeſtri, neſſuno de' grandi, da Teſpi ſino a Cornelio giuſtamente ammirati, antichi, o moderni artefici, neſſun nè Greco, nè Latino, nè odierno ſpettatore (purchè non ſia avvelenato dalla ſofiſtica recente dottrina) neſſuno è mai caduto fin ora nel moſtruoſo paradoſſo, di credere obbligata l'imitazione ad eſprimere tutte le circoſtanze del vero. Quindi con approvazione univerſale tutti gl'illuſtri cultori della drammatica Poeſia ſi ſono ſtudiati fin ora di render ſimili al vero le loro imitazioni; ma in quelle parti ſolo, nelle quali poterono eſſere dalla materia ſecondati, cioè nell'artificioſa, ma naturale condotta d'una favola: nella vera pittura de' caratteri, e de' coſtumi: nella nobile, chiara, ed eſpreſſiva locuzione, e nel continuo ſoprattutto violento contraſto degl' inquieti affetti del cuore umano; e tutti àn poi, tutti concordemente abbandonato il peſo di ſupporre le circoſtanze del tempo, e del luogo non rappreſentabili dalla ſua materia, alla

alla immaginazione degli spettatori : siccome l'insigne rammentato Cleomene à creduto suo debito il dar solamente al marmo quel verisimile, del quale esso marmo è capace, cioè l'attitudine ed il contorno della sua bellissima Venere ; ed à lasciato che vi si figuri chi vuole il vivace lume degli occhi, l'oro de' capelli, il latte delle morbide carni, e le rose, e i gigli del viso.

Tutte coteste incontrastabili ragioni si confermano, e si avvalorano co' molti esempj di quei Greci medesimi, e Latini Drammatici, dell'autorità de' quali si vagliono i novelli legislatori, per abusar del nostro rispetto verso di quelli, a favore della sofistica loro invenzione. Esempj per altro così patenti, che non possono essere stati se non se per eccesso d'innocenza traveduti, o per iscarsezza di sincerità dissimulati.

LUOGO. Nelle *Eumenidi* di Eschilo, Oreste è da bel principio in Delfo nel tempio d'Apollo: poco dopo (senza miracolo) si trova in Atene, dove continua e termina la tragedia. Si dimanda, se il luogo è cambiato.

TEMPO. Nell'*Agamennone* del medesimo incomincia la tragedia una guardia

situa-

situata su la cima di una torre, e di là informa gli spettatori, che il suo incarico è di osservare attentamente quando si vegga da lontano risplendere un fuoco, che da Troja in Argo (luogo dell'azione) dee di montagna in montagna successivamente essere acceso, per avvertir prontamente Clitennestra della presa di quella città. Vede il fuoco: corre a darne avviso alla Regina: e quasi nel momento medesimo giunge Agamennone. Dunque o nel suo viaggio à eguagliata Agamennone la celerità della luce: o dura la tragedia diversi giorni: o non à creduto Eschilo obbligata la sua imitazione alle circostanze del tempo.

Tempo. Nelle *Trachinie* di Sofocle, Deianira, che dimora in Trachinia, luogo dell'azione, consegna la veste avvelenata al servo Lica, perchè la porti in suo nome in dono ad Ercole, che si trova sul promontorio Ceneo. Va Lica ad eseguire il comando. Ilo figliuolo d'Ercole presente sul promontorio suddetto alla consegna, è spettatore di tutti i funesti effetti del dono: corre in Trachinia, e ne fa il racconto a Deianira sua madre. Il promontorio Ceneo è lontano da Trachinia sessanta miglia italiane in circa. Si di-

dimanda, se possano trascorrersi cento venti miglia nello spazio di tre ore o quattro, tempo della rappresentazione.

Luogo. Nell' *Ajace flagellifero* di Sofocle fa intendere Ajace agli spettatori, che à risoluto di uccidersi: e che vuol cercare altro luogo più solitario, per non esserne impedito dalle persone, che lo circondano. Parte da queste col pretesto di andare a purificarsi in una vicina sorgente. Dopo qualche Scena ricomparisce sul medesimo palco dagli altri, e dal Coro abbandonato: à trovato il luogo che cercava, e vi si uccide. Si dimanda, se il luogo ritrovato è lo stesso, dal quale poc' anzi per cercarlo è partito.

Luogo. Nell' *Ercole furioso* d'Euripide, un domestico nell' Atto quarto racconta al Coro, che si trova al solito in piazza, tutti gli effetti del furore d' Ercole, succeduti nell' interno del palazzo. Megara, ed i figli uccisi: Amfitrione desolato: Ercole tornato finalmente in se stesso, prosteso per disperazione in terra, e col capo involto nella sua veste. Tutta questa vastissima strage succeduta nell' interno del palazzo, e dal domestico raccontata, con tutte le persone morte, o mal vive, si vede poco dopo dagli spetta-

ta-

tatori e dal Coro, che non à mai abbandonato la piazza. Anzi vi sopraggiunge Teseo, che fa lunghissima Scena con Ercole prosteso tuttavia ostinatamente in terra, per ridurlo a scoprirsi il capo, e levarsi in piedi. Si dimanda, se il luogo debba figurarsi cambiato: o se dobbiam creder più tosto, che per l'apertura d'una porta necessariamente non vicina agli spettatori possano essere ascoltati gli Attori, e vedute le azioni, che nell'interno della Reggia si rappresentano.

Tempo. Nell'*Ifigenia in Aulide* dello stesso Euripide, nel tempo che si recitano quattro soli versi, incomincia e finisce con tutte le sue cerimonie un solenne sacrificio, che si celebra fuori della scena, e ne è spettatore il Coro, che mai non l'abbandona. Mi si dica, se il tempo è alla moderna osservato.

Tempo. Nell'*Andromaca* d'Euripide al verso 1008. si vede partir di Ftia Oreste per andare a Delfo (città, che distano fra loro di novanta miglia italiane in circa, secondo Ortelio). Vi giunge, vi commette il decantato assassinio di Pirro con molte circostanze: ed al verso 1070. giunge da Delfo in Ftia il messo a far di tutto il racconto, e nel tempo del viaggio due vol-

volte fatto, e di tante tumultuose vicende passate, i personaggi, che non àn mai abbandonata la scena, non àn potuto pronunciare che soli 62. versi.

LUOGO. Nelle *Nuvole* d'Aristofane si vede, che il vecchio Strepsiade nella sua camera in tempo di notte non può dormire, agitato per essere imminente il termine del pagamento de' suoi debiti, e mancandogliene il modo, dice che potrebbe ajutarsi s'egli avesse imparato nella scuola di Socrate a far credere il falso per vero. Disperando all'età sua d'esser più capace d'apprenderlo, risolve di farlo imparare al suo figliuolo, che dorme nella camera medesima. Lo sveglia, il persuade, e (senza lasciar vota la Scena) si trovano subito entrambi nella strada pubblica, alla porta della casa di Socrate. Consumano quivi qualche tempo col servo del Filosofo in dimande, e risposte ridicole. Sono finalmente ammessi, e trovano Socrate, che sospeso in un canestro a mezz'aria (affinchè i suoi pensieri non contraggano niente di terrestre) instruisce di là i suoi discepoli, che l'ascoltano in assai strane ed indecenti attitudini. L'Abate d'Aubignac non vuol che quì sia violata la sua sofistica unità di luogo: e non ne

addu-

adduce altro argomento che la sua compassione per l'ignoranza di chi lo crede. Io mi trovo compreso fra i compatiti; perchè non so immaginarmi come la camera da dormire di Strepsiade, la strada pubblica, e la scuola di Socrate possano essere un luogo solo, considerato secondo il suo rigore.

LUOGO. Nella *Pace* del medesimo, Trigeo sceneggia in Atmone, poi in aria, indi in cielo; torna finalmente in terra alla grotta fin allor non veduta, dove è imprigionata la Pace.

LUOGO. Negli *Uccelli* del medesimo l'azione comincia in terra, e poi si trasporta, e finisce nell'aerea città di Nefelococcigia.

LUOGO. Nelle *Feste di Cerere* del medesimo l'azione incomincia in istrada; poi passa, continua, e finisce nel tempio di Cerere.

LUOGO. Nelle *Rane* del medesimo, Bacco comparisce alla porta della casa di Ercole, da cui come pratico s'informa del cammino, che dee tenersi per andare all'Inferno. Si vede poi Bacco su la riva di Stige: quindi su la sponda opposta: e poco dopo alla porta del palazzo di Plutone.

TEM-

TEMPO. Nel *Pluto* del medesimo incomincia l'azione in un giorno: comprende tutta la notte susseguente: e poi nel giorno secondo si rappresentano tre Atti intieri. Non so come tutto ciò possa comodamente collocarsi nello spazio di tre ore, o quattro.

LUOGO. Nell' *Aulularia* di Plauto, Euclione nel fine dell' Atto terzo dice volere andare a nascondere il suo tesoro nel tempio della Fede. Nella seconda Scena dell' Atto quarto comparisce Euclione nel luogo dove à detto di volere andare. Parmi che i luoghi sien due.

TEMPO. Ne' *Captivi* del medesimo, Filocrate nel fine dell' Atto secondo parte da Calidone d' Etolia, luogo della scena. Va in Elide nel Peloponeso: tratta ivi il cambio di due schiavi: nella seconda Scena dell' Atto quarto si sa già ch' egli è di ritorno in Calidone: e nell' Atto quinto comparisce in iscena egli stesso; avendo nel tempo di poco più d' un Atto corse ducento trenta miglia in circa, e trattato, e concluso un affare.

LUOGO. Nella *Mostellaria* del medesimo incomincia la commedia alla porta, o dentro d' una cucina: segue nelle camere della meretrice, che si adorna: continua nella

nella casa medesima con un solenne banchetto: e quindi nella pubblica strada, innanzi alla porta chiusa della casa medesima, di cui si è veduto l'interno.

LUOGO. Nel *Truculentus* del medesimo la commedia incomincia, come l'antecedente, in istrada: e nell'Atto secondo la meretrice Phronesium finge essere in letto di parto, e riceve visite in tale situazione. Naturalmente non stava in letto in istrada.

LUOGO. Nel *Miles gloriosus* del medesimo, quando nel quinto Atto si vuol castrare il povero Pirgopolinice, non parmi che un'operazione così indecente e punibile possa supporsi tentata in istrada, dove son passati i quattro antecedenti Atti della commedia.

LUOGO. I banchetti, o per meglio dire i dissoluti bagordi, che si rappresentano a tavola nell'*Asinaria*, nel *Persa*, e nello *Stico*, dobbiam forse credere che Plauto per timore di cambiar la scena, abbia inteso che si celebrino in istrada, luogo supposto da bel principio nelle tre suddette commedie?

TEMPO. Nell' *Heautontimorumenos* di Terenzio è giorno per tutto l'Atto primo fino alla terza Scena dell'Atto secondo, al

al settimo verso della quale incomincia a far notte, *vesperascit*. Al primo verso dell'Atto terzo incomincia ad albeggiare, *luciscit hoc jam*. Intanto è passata una intera notte celebrata con le licenziose *feste Dionisie*: e manca ancora la rappresentazione di quasi tre Atti per giungere al fine della commedia. Non è facile il ritrovar quì la rigida unità di tempo pretesa dai moderni legislatori.

LUOGO. Nella commedia medesima non riesce più facile il trovar l'unità di luogo. Si vede un vecchio padre, che crede aver perduto il suo figliuolo, per averlo ridotto alla disperazione col suo soverchio rigore: e vuol punir se medesimo, menando una vita laboriosa e stentata. Un suo pietoso vicino, che lo trova zappando la terra, si affatica a farlo desistere da così duro esercizio. Tutto il resto della commedia à bisogno che si supponga una strada pubblica con varie case, dalle quali si esce, e si entra, e si parla or su la porta dell'una, or dell'altra con le persone di dentro. Le strade pubbliche non si zappano: onde oltre la strada convien figurarsi anche il campo, che si lavora. Il povero Menagio non à saputo vedere le due unità di tempo e di luogo in que-

sta commedia : nè ànno potuto illuminarlo tutti i mendicati sutterfugj, nè tutte le ingiurie grossolane, delle quali l'Abate d'Aubignac à largamente condito il suo Terenzio giustificato.

LUOGO. Negli *Adelfi* del medesimo Terenzio, se si fosse l'autore creduto obbligato alla nuova sofistica unità di luogo, come avrebbe potuto verisimilmente nella prima Scena dell'Atto terzo fare uscir nella strada pubblica (luogo supposto nel corso della commedia) l'onesta cittadina Sostrata con la sua nutrice, per discorrere unicamente con essa all'aria aperta delle proprie vergogne : cioè della figliuola violata, della gravidanza, e dell'imminente parto della medesima? Cose tutte, delle quali la femminil verecondia dee permettere a pena di far parola nel più nascosto angolo di una casa privata?

TEMPO. Se avesse creduta Terenzio legge inviolabile dell'imitazione drammatica la superstiziosa osservanza del tempo, ne avrebbe dato un molto più lungo tratto nell'*Hecyra*, Atto quinto, Scena seconda e terza alla meretrice Bacchide. Si vede entrar questa nella casa della cittadina Mirrina, e poi uscirne, mentre si sono recitati in iscena dodici soli versi. E

che

che à mai saputo far in quella casa Bacchide nel tempo che si sono recitati quei soli dodici versi? A' procurato, ed ottenuto di persuadere la cittadina con proteste, e con giuramenti di non aver essa più consuetudine alcuna con Pamfilo sposo della figliuola di quella. Mentre ella parlava, è riconosciuto dalla cittadina un anello che Bacchide avea in dito. Bacchide richiesta racconta in quale occasione l'avea avuto in dono da Pamfilo. La cittadina, considerato l'anello, contraccambia il racconto, narrandole come quello è l'istesso che avea in dito la sua figliuola, e che a lei fu rapito da colui che la violò nell' oscurità di una notte. Quindi confrontando i tempi e le circostanze si viene in chiaro che il violatore è il medesimo Pamfilo divenuto sposo della donzella, che egli avea antecedentemente, senza conoscerla, violata. Or se il tempo necessario ad un' Azione non dovesse mai esser più lungo di quello della rappresentazione, gli spettatori, che àn veduta entrare, ed uscir Bacchide, mentre si son recitati in iscena dodici soli versi; e che sentono poi raccontar da lei le tante cose dette, ascoltate, investigate, e schiarite, senza apparenza di verisimile, in così brevi momen-

 ti;

ti; dovrebbero condannar Terenzio, come ignorante delle regole teatrali: ma nessuno spettatore Greco o Latino, antico o moderno, idiota o letterato (purchè non ne abbian corrotto il giudizio i sofismi de' nuovi legislatori) nessuno à mai creduto fin ora soggetto il dramma a regola così puerile, solo ai dì nostri insegnata: e contradetta non solo dagli antichi e tragici, e comici Poeti, ma fin dagli scrittori di dialoghi. Legganfi quelli di Teocrito, e particolarmente l'Idillio XV. intitolato *le Siracusane*, poema affatto rappresentativo: e troverassi che l'Azione di questo incomincia in una camera chiusa: continua per le pubbliche strade: e termina nella Reggia di Alessandria.

Da tutta cotesta, forse nojosa, serie di citazioni, che sentirebbe del pedantesco, se non fosse inevitabile, si scuopre primieramente quanto solido fondamento possa avere il nuovo rigoroso sistema delle unità di tempo, e di luogo su la pratica degli antichi; e specialmente de' Greci, de' quali i nostri riformatori ci propongono sempre magistralmente l'esempio, che prova, come si è dimostrato, assolutamente il contrario. E se ne deduce in secondo luogo la seguente limpidissima verità, che assol-

assolve gli antichi Drammatici dall'accusa di mille e mille inverisimilitudini, nelle quali, rispetto ai luoghi delle azioni, sarebbero incorsi, se avessero al sofistico canone dell'unità di luogo creduto il dramma obbligato.

La verità palpabile che se ne deduce si è, che mai non àn preteso gli antichi, che la loro scena esprimesse i luoghi speciali, ne' quali si suppone che succedano e l'azione principale, e le subalterne d'un tale o tal altro Dramma. Che servì da bel principio la scena unicamente al comodo degli Attori, non dell'azione: e che i magnifici ornamenti onde fu poscia arricchita, furono ben analoghi al genere dello spettacolo, o tragico, o comico, o satirico; ma non già alle proprie e particolari vicende di questa, o di quella favola, che attualmente si rappresentava.

Il luogo delle rappresentazioni drammatiche non fu ne' più remoti tempi della tragedia, che un sito, o scelto, o ad arte formato, nel quale le frondose piante native, o quelle ivi a tal uso altronde trasportate, difendevano dai raggi del Sole gli Attori nel tempo della rappresentazione: e da σκία *ombra*, prese il nome di σκηνη *scena, o sia luogo ombroso*; nome che

 fine

fino a' dì nostri costantemente conserva.

Le disposte senz'arte,
Semplici là del Palatino colle
Natie piante selvagge eran la scena (1).

Or cotesta frondosa scena, fatta allora per comodo solamente degli Attori, non era certamente imitazione de' luoghi supposti nell'azione, che si rappresentava; ma rimaneva all'immaginazione degli spettatori tutto il peso di figurarseli. Nè quando poi andò crescendo successivamente sino all'eccesso il fasto teatrale fra' Greci, e fra' Romani; che Sofocle valendosi (al dir di Vitruvio) dell'insigne architetto Agatarco, incominciò in Atene ad ornar di pitture la scena; che la rivestì in Roma (come e Plinio, e Cicerone asseriscono) C. Antonio d'argento, Petrejo d'oro, Q. Catulo d'avorio, e giunse a caricarla M. Scauro di tre mila statue di bronzo, e di trecento sessanta colonne di marmo; nè pure allora (dico) si pensò mai nè da' Poeti, nè dagli architetti, che dovesse esprimere la scena gli speciali luoghi supposti dall'uno, o dall'altro dramma, che espo-

(1) *Illic quas tulerant nemorosa Palatia frondes*
Simpliciter positæ Scena sine arte fuit.
Ovid. de arte amandi. Lib. I. in princip.

esponevasi al pubblico. La parte degli antichi teatri, che s'intendeva sotto il nome di scena, non era propriamente che il vasto prospetto esteriore d'un Reale edificio elevato per ornamento nel fondo del palco, sul quale passeggiavano, e recitavano gli attori, che non palco allora, come presentemente da noi, ma proscenio chiamavasi: cioè *luogo innanzi alla scena*. Ed affinchè gli ornamenti fossero cònfacenti al genere dello spettacolo, se dovean recitarsi tragedie, esprimeva quel prospetto la facciata esteriore d'un edificio Reale: se commedie, strade, e case cittadine: e se drammi satirici, selve, monti, spelonche e campagne: ed i Poeti imitatori, persuasi con tutto il popolo, che l'imitazione non è obbligata (quando la sua materia nol soffre) ad esprimere tutte le circostanze del vero; supponevano (sempre d'accordo con gli spettatori) sopra un palco medesimo tutti quei diversi luoghi, che il corso dell'azione rappresentata successivamente esigeva. Come gli avean supposti gli antichi prima sopra un solo carro di Tespi; quindi sopra un palco solo, adombrato di fronde: e finalmente su quelli, che il fasto Greco, e Romano ornò di magnifiche scene. Anzi, anche do-

po la moderna incantatrice invenzione degl' istantanei cambiamenti delle apparenze teatrali, che scaricano la fantasia degli spettatori dal peso di figurarseli, che rendono più verisimili le azioni, che vi succedono, e che aggiungono allo spettacolo un così generalmente gradito, ed ingegnoso ornamento; anche (dico) dopo tale invenzione, gl' istrioni di tutte le nazioni più colte d' Europa, tenaci dell' antico costume, àn continuato fino a' dì nostri a valersi, senza rimprovero, del natural diritto dell' imitazione, rappresentando sopra un palco medesimo, la di cui scena non era o che un semplice panno, o l' aspetto esteriore di qualche cittadina abitazione, tutti i varj avvenimenti di una commedia: e lasciando agli spettatori il carico di figurarvisi or la strada, or la camera, or qualunque altro diverso luogo, in cui avrebbe dovuto naturalmente succedere. E, chi contraddicendo a tal pratica, nella quale tanti secoli àn visibilmente convenuto, volesse ostinatamente coi moderni riformatori sostenere, *che fra gli antichi in quel primo luogo immutabile, che mostravano, o supponevano i loro teatri nell' incominciarsi d' un dramma, dovessero, senza cambiamento alcuno, nè reale, nè supposto,*

posto, tutti assolutamente succedere gli avvenimenti di quello; tratterebbe senza avvedersene di puerili ed inetti quei Greci stessi, che adora. E' indubitato che le scene o tragiche, o comiche degli antichi non figuravan mai, nè potevan figurare alcun luogo chiuso, interno, o coperto; ma sempre l'aspetto esteriore di Regj, o cittadini edificj: e per conseguenza il palco, che ad esse scene era innanzi, non potea figurar altro mai che piazze, strade, o simili altri pubblici scoperti luoghi. Or, se la scena in un dramma non avesse mai dovuto supporsi cambiata, Euripide nell'*Oreste* farebbe giacere in letto nella pubblica piazza il suo infermo Protagonista, e ricevere in questa comoda, e decente situazione le ufficiose visite delle matrone Argive. Farebbe nell'*Alceste* uscire dalle sue camere la moribonda Regina, che sa di certa scienza il preciso imminente ultimo momento della sua vita, per venire; senza alcun bisogno, unicamente a fare in piazza il suo testamento, e morirvi. Farebbe nell'*Ippolito* che scegliesse Fedra inferma di corpo e di mente la piazza pubblica per venirvi a confessare alle donne di Trezene lo scellerato suo vergognoso amore, che nel segreto della

della Reggia non avea osato di palesare alla confidentissima sua nutrice. Ogni momento si vedrebbero nelle antiche tragedie uscir nelle pubbliche piazze le Regine, e le vergini Reali, spesso senz'alcuna compagnia, e per lo più non con altro motivo, che con quello di venire a confidare all'aria aperta le secrete loro, e non sempre lodevoli angoscie, e poi tornarsene in casa: e tutti finalmente nelle commedie i più licenziosi banchetti, e più bisognosi d'esser nascosti si rappresenterebbero in istrada. Or, nel dubbio di dover decidere se abbiano puerilmente errato da Tespi fino a Cornelio tutti i più esperti, e celebrati Drammatici, senza che in tanti secoli siasi alcuno avveduto del loro errore; o se debba reputarsi più tosto un insigne paradosso la farisaica moderna legge della metafisica unità di luogo, immaginata da chi o non à mai calzato il coturno, o sempre, se à voluto tentarlo, miseramente è caduto; in tal dubbio (dico) non pare a me che il determinarsi sia malagevole impresa.

E come (dirà qualcuno) è mai potuto avvenire che un paradosso, al parer vostro, così visibile siasi a tal segno propagato e stabilito e fra molti dotti, e fra quelli

quelli che si sforzano di parerlo? Si risponde in primo luogo che paradosso più grande è il pretenderne ragione, dopo gl'innumerabili esempj di tante e tante stravaganti opinioni letterarie, che, avendo sopra non solidi fondamenti per molti secoli felicemente regnato, si son poi trovate assurde ed insussistenti. Ma pure del paradosso delle tre sofistiche unità, di cui si tratta, non sono tanto impercettibili, che non possano investigarsi ed assegnarsene le cagioni. Era già esso nato in Italia (rispetto almeno alla rigida unità di luogo) fra le altre sottigliezze del nostro Castelvetro; quando l'Abate d'Aubignac se ne attribuì in Francia l'invenzione: e quando fu ivi da alcun altro Critico come nuova scoperta adottato. Ma sarebbe esso forse rimasto dimenticato, e sepolto fra gli altri infiniti sogni letterarj, senza la potenza del celebre Cardinale di Richelieu. Questo (come a tutti è ben noto) protettore in apparenza, ma rivale internamente implacabile, nella gloria poetica, dell'insigne P. Cornelio, ferito nel più vivo dell'animo dagl'insoffribili a lui, strepitosi ed universali applausi, che riscuoteva giustamente il Gran *Cid*; irritò contro al povero Autore i letterati tutti e le Acca-

Accademie intiere. Allora, congiurando insieme la malignità, e l'adulazione, fu assordata, ed inondata la Francia, anzi l'Europa e di grida, e di scritti concordemente diretti a provar l'ignoranza del gran Cornelio delle supposte antiche leggi drammatiche, e specialmente di quella delle tre metafisiche unità. E di questa opinione, così solennemente promulgata, concorsero poi mirabilmente a favorire i progressi il seduttore allettamento della novità: il rispetto per la falsamente supposta pratica degli antichi, della quale a pochi era facile il conoscere l'insussistenza: il credito degli eruditissimi Critici, che, senza la minima esperienza del teatro, se ne eressero francamente in maestri: lo specioso sofisma delle leggi del *verisimile*, confuso supinamente col *vero*: il falso supposto che sia l'illusione l'oggetto delle imitazioni: la facilità di parere intelligenti, e di pronunciare sentenze magistrali sul merito de' più conspicui scrittori, con la sola corta supellettile della dottrina della della Unità: e soprattutto finalmente il maligno piacere, che, per universal difetto dell'umana natura, pur troppo volentieri ci procuriamo, mendicando, ed abbracciando avidamente qualunque occasione,

ne, o pretesto di vendicarci della superiorità degli altrui talenti.

Ma dunque (esclameranno qui i rigoristi) in virtù dunque di tutto cotesto vostro raziocinio voi pretendete che debba concedersi una libertà illimitata alla moltiplicità delle Azioni drammatiche, ed al tempo, ed al luogo nel quale debbono esse compirsi. La conclusione (con pace de' miei oppositori, se ve ne sono) non è nelle regole della dialettica. Dal non creder io nè utile, nè verisimile, nè necessario, nè possibile il ridurre le Azioni teatrali alla indivisibilità d'un punto matematico, non può legittimamente dedursi che, trascorrendo alla opposta estremità, io creda permessa al Dramma tutta l'indefinita vastità degli spazj immaginarj.

Est inter Tanaim quiddam Socerumque Visellî.

So ancor io che tutti i membri non già d'un Dramma solo, ma di qualunque componimento, tanto in prosa che in verso, quando ancor non sia una lettera, debbono aver tal relazione fra loro, che possa chi legge, e chi ascolta formarsi agevolmente una sola e semplice idea di quel tutto, di cui essi son parti. Ripeto con

con venerazione anch' io l' aureo precetto d' Orazio:

Tutto in somma esser dee semplice ed uno (1).

ma so ancora, per insegnamento dello stesso Maestro, che:

Il buon giudizio è il capital primiero
Dell' ottimo scrittor (2).

E so che senza cotesto *sapere*, cioè senza *il buon giudizio*, raro e gratuito dono della natura,

Mentre evitar lo stolto
Vuole un error, nel suo contrario inciampa (3).

onde per ordinario avviene che quando

Breve esser voglio,
Divengo oscuro: a chi nettezza affetta,
Manca nervo, ed ardir: gonfio diviene
Chi grande esser desìa: rade il terreno
Chi troppo cauto ogni procella evita (4).

Ora in questo vizioso estremo sono appun-

(1) *Denique sit quodvis simplex dumtaxat, & unum.* Horat. Poet. v. 23.

(2) *Scribendi recte sapere est principium & fons.* *Idem* Poet. v. 309.

(3) *Dum vitant stulti vitia, in contraria currunt.* Horat. Lib. I. Sat. II. v. 24.

(4) *Brevis esse laboro,*
Obscurus fio: sectantem levia, nervi
Deficiunt animique; professus grandia turget.
Serpit humi tutus nimium, timidusque procellæ. *Idem* Poet. v. 25.

punto visibilmente trascorsi, quegli eruditissimi Critici, che tanto ricchi di dottrina, quanto poveri d'esperienza, àn pronunciata come legge inviolabile dell'Epica e della Drammatica imitazione gl'impraticabili eccessi delle tre metafisiche unità, che pretendendo di renderle perfette, le difformano, e le distruggono; come sarà costretto di confessare chiunque vorrà, con moderazione giudiziosa, senza fanatismo di partito, e con la scorta autorevole d'Aristotile medesimo, meco indifferentemente considerarla.

Incominciando dunque dall'unità dell'Azione, della quale à solamente fatto menzione Aristotile; convien risovvenirsi ch'ei vuole che sia *una*, *riguardevole*, *finita*, *di lunghezza proporzionata alla maggiore o minore estensione delle sue diverse imitazioni: e non così picciola, che non possano distinguersene le troppo minute parti, nè così vasta, che non possano vedersene insieme le proporzioni nel tutto*. Fin quì è molto intelligibile l'insegnamento, e ben degno di così gran Maestro: si concepisce facilmente che l'attenzione dello spettatore o del lettore, riunita in un solo illustre, e tutto insieme visibile oggetto, debba produrre un più sensibile, e più perfetto

fetto piacere, e per quanto l'ubbidienza al precetto à potuto esser secondata dalla mia facoltà, ò studiosamente procurato di non mai trasgredirlo. Ma le spiegazioni poi, con le quali intende Aristotile di rischiarar il suo insegnamento, se non sono con prudente moderazione, secondo la mente del Filosofo, interpretate, parrebbe che restringessero ad un insoffribile eccesso l'arbitrio del Poeta inventore: e che secondassero il sofistico rigorismo de' Critici. Dice Aristotile:

Tutto quello che può esser tolto, o aggiunto, senza alterar visibilmente la costituzione d'una favola, non è membro della medesima (1).

Or chi, su lo stile degl'inesperti rigoristi, volesse tenersi in questo canone al nudo apparente senso delle parole, ridurrebbe a meri scheletri scarnati tutti i Poemi, e metterebbe Aristotile in manifesta contraddizione con se medesimo. Nell'Iliade, nell'Odissea, e nell'Edipo Tiranno si trovano non una, ma molte parti, che potrebbero esser tolte senza visibile alterazione del tutto: e pure ci son proposti da

(1) Ό γὰρ προσὸν, ἢ μὴ προσὸν, μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲ μόριον τοῦτό ἐστι. Aristot. Poet. Cap. VIII. pag. 10. D.

da Aristotile come esemplari perfetti. Quale alterazione soffrirebbe mai la costituzione dell' Iliade, se altri ne togliesse in parte il lungo catalogo delle navi, o i prolissi funerali di Patroclo! Quali l'Odissea, se si scemasse, o si accrescesse il numero degl'inciampi, che differiscono il ritorno d' Ulisse! Di qual necessario membro rimarrebbe scemo l' Edipo Tiranno di Sofocle, se ne fossero affatto rimossi tutti gli ultimi 344 versi, e terminasse il Dramma quando al verso 1206 convinto finalmente il Protagonista d' esser egli l' incestuoso, ed il parricida, che si cerca, prende gli ultimi congedi dalla luce del Sole, ed abbandona disperatamente il teatro:

Ahi me misero! Ahi lasso! E' certo, è chiaro
Tutto il terror de' casi miei. Ti miro
Or per l' ultima volta,
Diurna luce. Io sventurato, io nacqui
Da chi l' esserne nato
Ora è mia colpa. In detestabil nodo
Con chi men lice il talamo io divisi:
Chi men doveasi io scellerato uccisi (1).

(1) Οι. Ἰού, ἰοὺ τὰ πάντ' ἂν ἐξίκου σαφῆ.
Ω φῶς, τελευταῖόν σε προσβλέψαιμι νῦν
Ὅστις πέφασμαι φύς τ' ἀφ' ὧν οὐ χρῆν, ξὺν οἷς
Τ' οὐ χρῆν μ' ὁμιλῶν, ὕστέ μ' οὐκ ἔδει κτανών.
Sophoclis tragœd. Glasguæ 1745. *in-octavo*, Tom. I. pag. 89. v. 1206.

La troppo visibile contraddizione , che nascerebbe in Aristotile dal rigoroso senso di questo canone , che in apparenza condanna quegl' istessi Poemi, che ci propone per esemplari perfetti , non è il solo motivo che dee persuaderci a discretamente spiegarlo. Senza ricorrere alle induzioni , ed alle conghietture , abbiamo in questo trattato dell' Arte Poetica la chiara spiegazione della mente del Filosofo , limpidamente da lui nell' ultimo capitolo espressa. Ei dice:

Nell' Iliade , e nell' Odissea vi sono ben delle parti , che ànno una propria loro convenevole grandezza ; ma ciò non ostante cotesti due Poemi sono in se stessi perfetti : e sono ottima imitazione d' un' Azione sola , QUANTO E' POSSIBILE (1).

Dunque , col sopraddetto così rigido a prima vista , e tanto da' Critici esaltato canone , l' unità , che richiede Aristotile in un' Azione , non è un punto matematico indivisibile: e non à mai egli voluto che sia negata la facoltà ai Poeti di render-

der

(1) Ἡ Ἰλιὰς ἔχει πολλὰ τοιαῦτα μέρη , καὶ ἡ Ὀδύσσεια , ἃ καὶ καθ' ἑαυτὰ ἔχει μέγεθος · καὶ τοι ταῦτα τὰ ποιήματα συνέστηκεν , ΩΣ ἘΝΔΕΧΕΤΑΙ ἄριστα , καὶ ὅτι μάλιστα μιᾶς πράξεως μίμησίς ἐστιν . Arist. Poet. Cap. XXVI. p. 33. B.

der membro legittimo de' loro poemi quell' Episodio, che può toglierfi fenza alterazione del tutto; anzi che concede loro l'arbitrio del maggiore, o minor numero delle parti, di cui vuole il Poeta che fi formi quell' *uno*, cioè quel *tutto*, del quale egli è creatore; ancor che non fien effe affolutamente neceffarie, ma verifimilmente, e con profitto congiunte. Quando il pittore, imitando un arbore, lo forma di maggiore, a fuo capriccio, o minor numero di rami, di frutti, e di fiori; e vi efprime tra le fronde o un ufignuolo, che canti, o due tortore, che fi vezzeggino; a me non parrà mai che debba reputarfi membro fpurio della fua imitazione alcun di quei frutti, di quei fiori, di quei rami, o di quegli uccelli, per la fola ragione che potrebbero effervi, e non effervi, fenza che il tutto ne foffriffe una fenfibile alterazione. Anzi (purchè nón abbia violato l'imitatore le leggi del verifimile, facendo nafcere ful pero delle zucche, o de' poponi; o annidarfi su gli alberi i caprioli, o i delfini) non folo crederò legittimi cotefti membri, ma parti neceffarie ed integrali, delle quali la fantafia creatrice dell' imitatore à voluto che fia compofto quel tutto che ci prefenta.

 A' ba-

A' baſtato, per çagion d'eſempio, al gran Cantore dell'ira d'Achille, per legittimare il ſuo catalogo delle navi, l'oggetto di renderſi grato alle Città, alle Repubbliche, ed alle più illuſtri famiglie della Grecia, tutte ambizioſe allora d'eſſervi rammentate, per aver parte nella gloria della ſpedizione Trojana: ed à baſtato a Sofocle, non men che ad Omero, per giuſtificar la ſoprabbondanza de' funerali di Patroclo, e d'Ettore, e del ritorno d'Edipo in teatro dopo lo ſcioglimento del nodo della ſua favola, à baſtato, dico, la cura di ſecondare il funeſto genio degli ſpettatori d'allora, avidi delle più tetre pompe funebri, e delle più atroci rappreſentazioni. E non àn perciò perduta i loro Poemi la qualità di perfetti, nè la gloria d'aver conſervata l'unità dell'Azione, QUANTO E' POSSIBILE (1). E non ſi paſſi ſenza oſſervazione queſto QUANTO E' POSSIBILE d'Ariſtotile, eſſendo eſſo la vera miſura degli obblighi del Poeta, che, come imitatore, e non copiſta, non s'impegna a dare alla materia, che adopera per le ſue imitazioni, tutte le ſomiglianze

(1) ΩΣ ΕΝΔΕΧΕΤΑΙ. Ariſtot. Poet. Cap. XXVI. pag. 33.

ze col vero, ma quella porzione ſolamente di cui la ſua materia è capace.

Sicchè io loderò ſempre con Ariſtotile, come utiliſſima regola, la diſcreta unità dell'Azione per le incontraſtabili ragioni di ſopra addotte. Ma fondato su i dogmi dello ſteſſo Maeſtro, non la crederò violata da tutti quegli epiſodj, *che poſſono eſſere aggiunti, o tolti ſenza alterazione della favola*: mi parranno tutti legittimi, anzi lodevoli, purchè ſiano veriſimilmente, ed utilmente introdotti: purchè, ſe non neceſſariamente, ſiano convenevolmente attaccati all' Azione, come ſono le veſti, i panneggiamenti, e coſe ſomiglianti, che non ſono membri neceſſarj, e coſtitutivi d'una figura umana, ma ad eſſa perfettamente convengono; purchè non rapiſcano l'attenzione de' lettori, e degli ſpettatori in sì fatta guiſa, che eſſi perdano di viſta l'oggetto principale della loro curioſità: e purchè adornino, e diverſifichino il Poema ſenza moltiplicarlo; ma interrompendo con la dilettevole varietà degli oggetti la ſecca e nojoſa uniformità della via, che conduce alla cataſtrofe. Altrimenti quaſi neſſun Greco, Latino, o moderno poema potrebbe vantarſi di non eſſer reprenſibile per qualche membro, non

indispensabilmente necessario alla sussistenza della sua favola. Sarebbero difetto nella divina Eneide il Niso ed Eurialo, la Camilla e la Didone medesima, non che i funerali d'Anchise in Sicilia: e lo sarebbe nell' immortale Goffredo, oltre l'Erminia, e l'Armida, il tanto, come membro inutile, ingiustamente condannato tenero ed ingegnoso episodio di Sofronia ed Olindo; che non solo sommamente diletta, ma serve opportunamente per mettere innanzi agli occhi de' lettori il turbolento interno stato dell' assediata Gerusalemme, le tiranne ed empie disposizioni dell' animo di Aladino, la lagrimevole condizione de' miseri cristiani, che si trovavano fra quelle mura rinchiusi, ed il magnanimo, umano, ed eroico carattere di Clorinda: personaggio destinato dal Poeta ad aver sì considerabil parte nell' Azione che narra. Opinioni che io non avrei mai la temerità di adottare. E crederò sempre che l'unità dell' Azione non sia violata nè dalle varie peripezie, nè dai varj avvenimenti, nè dai diversi personaggi, benchè tutti principali, purchè conspirino ad un evento solo: come nelle *Fenisse* d'Euripide, e ne' *Sette a Tebe* di Eschilo, dove sette sono i Protagonisti;

poi-

poichè tutti gli eventi, che ànno un centro comune, producono, non guastano l'unità.

Dopo avere ingenuamente esposto fra quai limiti, secondo la corta mia perspicacia, possa esser contenuta un'*Azione* senza perdere i vantaggi dell'unità; convien far parola del *Tempo*, e del *Luogo*, nel quale dal Poeta imitatore possa essa, a creder mio, figurarsi passata.

Alcuni illustri moderni Critici (ma non illustri Poeti) confondono, come si è osservato, le copie con le imitazioni, ed il vero col verisimile; e supponendo perciò falsamente che debbano, come nelle copie, conservarsi esattamente nelle imitazioni ancora tutte le circostanze del vero, ànno autorevolmente deciso: *che il tempo, che può figurarsi scorso in tutto il tratto d'una favola, non debba punto eccedere la misura di quello che se ne impiega nella rappresentazione*. Canone che fra tutti gl'innumerabili eventi umani non lascerebbe a' poveri Poeti altri soggetti da scegliere, se non se quelli rarissimi, de' quali tutti gli avvenimenti produttori della catastrofe potessero soffrirsi ristretti nelle angustie di tre o quattr'ore di tempo. Canone (che da Eschilo fino a Cornelio) non à sognato mai di proporsi verun insi-

gne Drammatico ; e canone finalmente dallo ſteſſo infallibile loro Ariſtotile , che aſſegna al tempo da ſupporſi in un' Azione tutto un periodo di Sole, limpidamente riprovato.

Per eſſer convinto che mai non àn ſognato i Greci d'eſſer ſoggetti nelle loro imitazioni drammatiche a coteſta novellamente immaginata, impraticabile miſura di tempo, baſta aprirli quaſi a caſo dovunque ſi voglia: come abbiam già ſopra oſſervato e nelle *Eumenidi* di Eſchilo, nell' *Agamennone* dello ſteſſo, e nelle *Trachinie* di Sofocle, nell' *Andromaca* d' Euripide, e nell' *Edipo Coloneo* di Sofocle, e nell' *Ippolito* d' Euripide: e con tanta frequenza altrove non meno nel comico, che nel tragico Greco e Latino teatro, che il volerli di nuovo quì tutti rammentare ſarebbe cura inutile, pedanteſca, e nojoſa. Ed io già pur troppo ò biſogno dell' indulgenza de' Lettori riguardo a qualche repetizione, che non à potuto evitarſi ; perchè, coſtretto nell' Eſtratto a ſeguitar l'ordine del teſto, ò dovuto neceſſariamente incontrarmi in difficoltà, delle quali lo ſcioglimento dipendeva dalle prove, e maſſime medeſime, da me per altre cagioni antecedentemente prodotte ; e delle

quali

quali nella nuova occasione è convenuto risvegliare nuovamente la memoria al lettore. Sicchè, secondo la pratica de' Greci Drammatici, il tempo della rappresentazione non è misura di quello che il Poeta può supporre impiegato nel corso della sua favola.

Non lo è molto meno secondo il parer d' Aristotile. Poichè questo Filosofo con chiarezza, non frequentemente usata da lui, lucidamente asserisce, come già si è veduto, *che la Tragedia procura* AL POSSIBILE *di contenersi in un solo giro di Sole, o di poco trascorrerlo*. Non si sono mai impiegate ventiquattr' ore nella rappresentazione d' una sola tragedia, se non se su i teatri della Cina: dunque, secondo l' asserzione del gran Maestro di coloro che sanno, quello della rappresentazione non è regola del tempo che si può supporre in un Dramma. E' degna di compassione, e qualche volta di riso, la tormentosa, ma inutile tortura, che danno i Critici al loro ingegno per torcere ed oscurare cotesto limpidissimo passaggio di Aristotile, parendo loro che distrugga il verisimile, che dee trovarsi in ogni imitazione. Non posson essi, o non vogliono intendere che son cose molto diverse il *veri-*

verisimile, ed il *vero*; che quello si chiama il *verisimile*, e non il *vero*, appunto perchè gli manca qualche circostanza di *questo*; che, se nessuna gliene mancasse, diverrebbe il *vero medesimo*; e che il Poeta imitatore, obbligato a far cose verisimili, ma non a produrre l'istesso *vero*, non à minore arbitrio di trascurarne qualche circostanza, di quello che ne à lo statuario, eccellentissimo imitatore, ancor che sempre il vero trascuri, rispetto al colorito, ed alla lucida trasparenza degli occhi.

Cotesta così rigida dunque unità di tempo ridotto a quello della rappresentazione, e tanto modernamente raccomandata, non è richiesta nè dalla pratica degli scrittori più illustri, nè dall'autorità de' Maestri più venerati, nè dalla natura del verisimile. Pure, avendo assegnato Aristotile alcuno (benchè più largo) circuito al tempo della tragedia, io credo che il savio Filosofo abbia considerato che, se non è obbligato il Poeta dalla legge del verisimile a stringersi in angustie impraticabili, è consigliato dalla prudenza a non abusar della facoltà d'immaginare, che può promettersi negli spettatori. Cotesta facoltà si stanca, si scema, e si disperde nell'

nell' infinito ; e tutto ſembra neceſſariamente infinito quello di cui non ſi vede alcun termine . L'aſſioma è dello ſteſſo Ariſtotile nel venticinqueſimo de' ſuoi problemi alla Sezione quinta : *dunque è neceſſario che paja in qualche maniera infinito tutto ciò, che non appariſce determinato* (1).

Il termine d'un giro di Sole, che aſſegna Ariſtotile al corſo d'una tragedia, mi à dimoſtrato l'eſperienza, che accorda abbaſtanza il comodo della fantaſia degli ſpettatori , e de' Poeti . E su queſta norma, ſoſtenuta dall' autorità, e dalla ragione, ò creduto ſempre di poter regolar, ſenza giuſto rimprovero , tutti i miei drammatici lavori. Ma per evitar le conteſe , che invincibilmente abborriſco , ò ſempre per altro con ſomma cura procurato che quella porzione del tempo da me ne' miei drammi ſuppoſto, la quale traſcendeſſe per avventura quello della rappreſentazione , poteſſe dallo ſpettatore figurarſi paſſata in quegl' intervalli , ne' quali , fra l'uno e l'altro gruppo di Scene annodate inſieme, il teatro rimane affatto voto d'Attori, e pre-

(1) *Ὥστε καὶ τὸ φαινόμενον μὴ ὡρίσθαι, φαίνεσθαι ἀνάγκη πως ἀπέραντον*. Ariſtot. Problem. Sect. V. Num. 25. pag. 84. Tom. IV.

presenta ai riguardanti l'apparenza d'un nuovo sito . Ciascuno di cotesti gruppi è una azione separata , ma subalterna , che conduce alla principale . Or , siccome un pittore, che volesse rappresentar la morte di Didone con le antecedenti circostanze, che la cagionano , non essendogli permesso dalla natura dell'arte sua il poterle esprimere in un quadro solo, sarebbe ben degno di lode se le esprimesse in diversi , presentando successivamente in uno , per cagion d'esempio, l'arrivo d'Enea in Cartagine, in un altro la cena , nel terzo la caccia , nel quarto gl'inutili sforzi della Regina per non essere abbandonata, e finalmente nell'ultimo la disperata sua morte; perchè sarebbe mai degno di biasimo un Poeta, che presentasse a' suoi spettatori successivamente in diversi gruppi, come in diversi quadri, le diverse azioni, senza le quali non sarebbe verisimile la principale? Ogni nuovo quadro, essendo circoscritto e distinto, senza violare qualunque più sofistica regola , può supporre altro tempo , ed altro luogo . Non si supponeva fra gli antichi , quando sul palco medesimo dopo un Tragico si rappresentava immediatamente un dramma Satirico? E non si suppone a'dì nostri, quando

dopo

dopo una ſevera tragedia, immediatamente ſi rappreſenta una Farſa giocoſa?

Ma il molto più che ardito d'Aubignac à ben contraria ſentenza: e con quel magiſtrale impero, di cui ſi è egli di propria autorità arrogato il poſſeſſo, ci oppone come argine inſuperabile il terzo ſuo canone della immutabilità del luogo; e ſdegnoſamente dimanda a' poveri Poeti drammatici, *da chi mai ſieno eſſi ſtati inveſtiti della magica facoltà, che biſogna per traſformare in gabinetto, o giardino, nel corſo d'un iſteſſo dramma, quella iſteſſa porzione del palco, che al primo aprirſi della tenda era portico, o piazza?*

Quando ancora eſiſteſſe l'immaginario biſogno di coteſta magica trasformatrice facoltà; riſponderebbero prontamente i Poeti, che ne ſono eſſi ſtati inveſtiti dalla natura del componimento, dalla concorde pratica di ventitre ſecoli in circa; e che coteſta magica facoltà, della quale eſſi fanno uſo nel corſo d'un dramma, è quella iſteſſa iſteſſiſſima, della quale ſi vagliono da bel principio (ſenza che nè pure il loro rigido riformatore medeſimo ſe ne riſenta) quando, su l'incominciar d'una rappreſentazione drammatica, àn trasformato le tavole d'un teatro di Parigi, o di

di Londra in un portico, o in una piazza o di Tebe, o d'Atene.

Ma le tavole, che formano ne' teatri un palco di trenta o quaranta piedi di latitudine, non si trasformano immutabilmente all'aprirsi della scena nella piazza di Tebe, o nel tempio di Delfo, come decisivamente d'Aubignac asserisce: esse rimangono sempre quelle tavole medesime, che furono destinate dal legnajuolo a sostenervi diversi quadri, che vuole esporvi sopra, l'un dopo l'altro, il Poeta; e cotesti quadri diversi non solo non guastano, ma rendono assai più intera e compiuta l'Azione, che sarebbe tronca altrimenti, e manchevole de' più necessarj suoi membri: e mediante cotesta diversità, decisa dai sopra spiegati intervalli, evita ogni superstizioso inciampo di tempo, e di luogo; ed acquista lo scrittore il comodo, che non avrebbe, di metterne in vista le più belle, le più interessanti, e le più dilettevoli circostanze: le quali sono l'unico, il vero, e l'importante oggetto della curiosità degli spettatori, e non già la premura gratuitamente supposta, che sia sempre superstiziosamente conservata la ridicola immutabilità della prima magica trasformazione delle tavole d'un teatro.

La

La divisione istessa de' Greci drammi in cinque parti, dette *Actus*, a noi, se non dai primi autori, da ben antichi Grammatici certamente trasmessa, prova col nome medesimo ad esse parti assegnato, che sempre l'Azione d'un dramma si è considerata composta di varie altre azioni subalterne, fra di loro distinte, alle quali, unicamente per non confonderle con la principale, si è dato il nome di *Actus*, e non di *Actiones*: benchè non abbian queste due voci significazione diversa. Confesso per altro ingenuamente anch'io, che coteste divisioni si trovan fatte per lo più con così poca intelligenza, che giungono talvolta a dividere l'indivisibile, e ci dimostrano convincentemente che gl' inventori delle medesime eran Grammatici, e non Poeti. Ma la loro inesperienza teatrale non distrugge la prova, che ci somministrano della pubblica antica opinione, intorno alle varie e distinte azioni, che possono essere in una sola comprese; e che presentate dal Poeta agli spettatori in diversi quadri, analoghi bensì l'uno all'altro, ma fisicamente l'un dall'altro, per gl' intervalli, distinti, non possono essere obbligati nè pur dal sofistico rigorismo a conservar tutti sempre il tempo istesso, e l'istesso luogo. E' cir-

E' circostanza ben degna d'osservazione, che appunto in questa terza unità locale, che tanto d'Aubignac inculca, e che più rigorosamente d'ogni altra i moderni legislatori prescrivono, si trovano essi abbandonati affatto dall'autorità di Aristotile. Non ne à questo filosofo nè in tutta la sua Poetica, nè altrove, assolutamente mai fatta la minima menzione; anzi non ne à pur mai osservata, non che condannata, la mancanza ne' Drammatici de' tempi suoi, i quali (come abbiam di sopra prolissamente dimostrato) visibilmente la trascurano, fino a trasportar la scena da una in un'altra città. Se dunque cotesta metafisica immutabilità di luogo nelle imitazioni teatrali non è prescritta dall'autorità degli antichi Maestri, non introdotta dalla pratica de' Greci Drammatici, non secondata dal consenso d'alcuno de' più celebri Poeti, che fanno il maggiore ornamento del moderno teatro, non richiesta da veruno spettatore, che non sia sedotto dai moderni sofismi; se restringe intollerabilmente il numero de' fatti rappresentabili; se obbliga gli Attori a situazioni indecenti, ed inverisimili; se, per l'indispensabile necessità d'informar gli spettatori di quello che non può loro con l'azione dimostrarsi, trasforma il dram-

drammatico in poema narrativo, e se dalla natura dell' *imitazione* e del *verisimile* non è in conto alcuno richiesto ; che voglion dir mai tutte coteste grida autorevoli, che con tanto fervore incessantemente l' inculcano? E che le lepide, magistrali irrisioni con le quali le nostre povere mutazioni di scena son dall' eletta schiera de' rigoristi con tanta superiorità disprezzate, benchè con diletto vedute? Prestano pur queste un comodo ed opportuno soccorso alla fantasia dello spettatore: rendono pur queste molto più verisimili e le subalterne Azioni, e le principali, presentandole ne' luoghi dove debbono naturalmente succedere: arricchiscono pur queste la decorazione teatrale de' più rari incantesimi della squadra, e del pennello; e formano esse finalmente un utile, vago, ingegnoso, e da tutti universalmente applaudito, e sommamente desiderato spettacolo. Non sono, è vero, tant' oltre giunti gli antichi, rispetto a' cambiamenti delle scene, quanto a noi è riuscito di giungere, forse perchè l' enorme vastità de' loro immensi e scoperti teatri non poteva naturalmente secondar l' industria degli architetti, fino al segno che può ora secondarla la limitata misura de' nostri, tanto più angusti e co-

perti, e non illuminati dalla chiara luce del Sole, ma da faci notturne tanto più favorevoli alle illusioni. Non può assolutamente asserirsi che l'ignoranza degli antichi delle arti della prospettiva, e dell' uso delle ombre potesse essere stata loro d'impedimento, poichè gli antichi medesimi ce ne ànno lasciate testimonianze in contrario. Dice Vitruvio: *Poichè esponendo Eschilo alla pubblica rappresentazione una sua tragedia in Atene, ne fece primieramente Agatarco la scena, e scrisse un trattato sopra di essa: dal quale eccitati Democrito, ed Anassagora, scrissero anch' essi sul medesimo soggetto: e spiegarono con qual' arte (stabilito come per centro il punto di vista e di distanza) debbano da questo, secondando la natura, esser tirate le linee, che cagionano la mirabile illusione, per la quale si rappresenta il vero col falso: e gli oggetti, dipinti sopra un esattissimo piano, compariscono or più lontani, or più vicini agli occhi degli spettatori* (1). Ed il medesi-

(1) *Namque primum Agatharcus Athenis, Æschylo docente tragœdiam, scenam fecit, & de ea commentarium reliquit. Ex eo moniti, Democritus & Anaxagoras de eadem re scripserunt, quemadmodum oporteat ad aciem oculorum, radiorumque extensionem, certo loco centro constituto ad lineas ratione naturali respondere, uti de incerta re certæ imagines ædificiorum in scenarum pictu-*

desimo altrove: *Siccome nella pittura delle scene si veggono i risalti delle colonne, le prominenze de' modiglioni, ed i rilievi delle statue, benchè le tavole dipinte sian, senza alcun dubbio, esattamente piene, ed eguali* (1). E Plinio: *Tutti quelli, che vogliono rappresentare oggetti prominenti, gli esprimono con colori chiarissimi, e li rilevan con l'ombre* (2).

Tutte queste venerabili autorità non ci permettono, è vero, di mettere in dubbio, se fossero già note agli antichi le arti della prospettiva, e dell' uso delle ombre, e de' chiari; pure ci lasciano ancora all' oscuro su la notizia dell' ultimo segno, che comparati con noi, potrebbero aver essi ancora toccato.

Ma qualunque sia stata la cagione, per cui non àn fatto gli antichi tutto quell' uso che facciam noi delle mutazioni di

 sce-

picturis redderent speciem, & quæ in directis planisque frontibus sint figurata, alia descendentia, alia prominentia esse videantur. Vitruv. in præfatione ad Lib. VII. pag. 124. edit. Amstelod. 1649. *in fol.*

(1) *Quemadmodum etiam in scenis pictis videntur columnarum projecturæ, mutulorum ecphoræ, signorum figuræ prominentes, cum sit tabula sine dubio ad regulam plana*. Vitruvius Lib. VI. Cap. II.

(2) *Omnes qui volunt eminentias videri, candicantia faciunt; coloremque condiunt nigro*. Plin. Lib. XXXV. Cap. II. Tom. V. pag. 226. ad usum Delphini, Parisiis 1685. *in-quarto*.

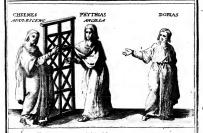
ſcena ; è per altro certo e patente che non ànno eſſi punto diſſimulato il deſiderio , ed il biſogno d'averle. Ne fanno ben fede le loro ſcene *ductiles* & *verſiles* da Servio, e da Vitruvio, e da mille altri rammentate, e da Virgilio nel Lib. III. delle *Georgiche* al verſo 24 chiaramente accennate,

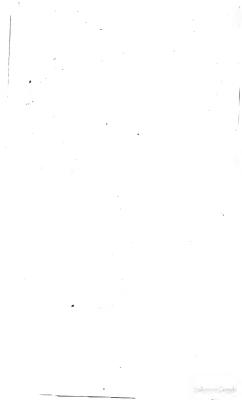
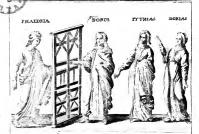
> Come al girar de' varj ſuoi proſpetti
> Fugga una ſcena (1):

con le quali potevano almeno cambiare il genere della decorazione da tragico (per cagion d'eſempio) in comico, o in paſtorale ; e forſe ſi valevano tal volta di queſti cambiamenti nel corſo ancora d'un dramma medeſimo , purchè non doveſſe rappreſentarſi o camera , o ſala, o altro luogo coperto , impoſſibile ad eſprimerſi in un immenſo, ed affatto ſcoperto teatro. Favoriſcono queſta conghiettura le figure delle quali è in ogni Scena fornito l'elegante manoſcritto delle Commedie di Terenzio , che ſi cònſerva nella Biblioteca Vaticana (*plut.* 51. *num.* 3868.), al quale attribuiſce Sponio oltre mille anni d'antichità. Furono queſte fedelmente intagliate in rame, e pubblicate con la verſione delle commedie ſuddette dall'eruditiſſimo Mon-

(1) *Vel ſcena ut verſis diſcedat frontibus.*

LESBIA GLYCERIUM MYSIS PAMPHILUS DAVUS SIMO

TERENT. ANDRIA. Act. III. Scen. I

TERENT. EUNUCH. Act. III. Scen. III.

A. Zaball. f.

TERENT. EUNUCH. Act. IV. Scen. IV.

TERENT. HEAUTONTIM. Act. I. Scen. I.

Monſignor Fortiguerra, data alle ſtampe dal Mainardi in Urbino l'anno 1736. L'antico diſegnatore à avuta ſomma cura di eſprimere diligentemente le maſchere, gli abiti, e le attitudini degl'iſtrioni; ma traſcura affatto di rappreſentare quello che anticamente chiamavaſi *ſcena*: cioè quegli edificj, o pitture, che ſi elevavano (come abbiam detto) nell'ultimo fondo del palco. Egli del palco accenna quella ſola porzione più vicina agli ſpettatori, su la quale gli Attori recitando paſſeggiano; e vi accenna talvolta con diverſi ſegni i diverſi luoghi, ne' quali, a ſeconda delle diverſe azioni ſubalterne, dee lo ſpettator figurarſi che gli Attori ſi trovino. Nell' *Heautontimorumenos* (o ſia il Punitor di se ſteſſo) ſi vede nella prima Scena il palco innanzi ingombrato di ceſpugli, di picciole piante, d'un giogo, e di un faſcio di biade: nelle altre ſeguenti Scene nulla di ciò più ſi vede; ma, in vece di coteſti ruſtici oggetti, dove una, dove due porte iſolate, compoſte di tre ſoli legni: or chiuſe, or aperte, or guarnite d'una portiera, e quando più verſo il mezzo, quando più verſo i lati del palco. E tutto ciò non per altro (come è viſibile) immaginato, che per ſoccorrere la fantaſia degli

ſpettatori , ed avvertirli quando doveano figurarſi che foſſero i perſonaggi dentro le camere , e quando ſul campo , e quando nella pubblica ſtrada . Nè ad altro fine eran probabilmente inventate le *exoſtre* , gli *encuclemi*, e le tante altre macchine teatrali , da Bulengero eſattamente rammentate nel Lib. I. Cap. XVII. del ſuo libro *de Theatro*: ma delle quali per altro non intraprenderei di fare una intelligibile deſcrizione , con buona pace e di lui , e di Servio, e di Polluce , e di Suida , e d' Eſichio, che ce ne àn traſmeſſi i nomi, ma non la chiara notizia . Sicchè l' immutabilità della ſcena non è ſtata elezione fra gli antichi , ma viſibile neceſſità prodotta dalla enorme vaſtità de' loro teatri: e ſaremmo ridicoli, ſe , non avendo noi la neceſſità medeſima , (mercè l' anguſtia de' teatri noſtri che facilmente ſi preſta a qualunque cambiamento) ci voleſſimo privare de' vantaggi , ai quali ànno eſſi con tanti imperfetti tentativi inutilmente aſpirato. E diverremmo ancor più ridicoli, ſe per pompa d' erudizione eleggeſſimo di ſeguirne le autorevoli tracce , adottando con diſcapito i miſeri loro impieghi ; e ſe , potendo noi (per cagion d' eſempio) eſprimere perfettamente a vol-

to

to scoperto, coi naturali cambiamenti di questo, le interne alterazioni dell'animo, volessimo porre in uso quelle antiche maschere da un lato serie e dall'altro ridenti, rammentate con le seguenti parole da Quintiliano:

La maschera di quel padre, che sostiene in una commedia la parte principale, e che dee ora mostrarsi turbato e sdegnoso, ed ora dolce e sereno, à un ciglio eccessivamente inarcato, e l'altro naturale e composto. E sogliono aver gran cura gli Attori di non rivolgere al popolo, recitando, se nòn se quel lato della maschera che s'accorda con ciò, che attualmente rappresentano (1).

Or dopo tante ragioni, esempj, e conghietture, parrebbe impossibile che uomini degnissimi di rispetto per la scelta loro e vasta dottrina, abbian congiurato a' dì nostri contro una così lucida verità. Ma

 fa-

(1) *Pater ille, cujus præcipuæ partes sunt, quia interim concitatus, interim lenis est, altero erecto, altero composito est supercilio: atque id ostendere maxime latus actoribus moris est, quod cum iis, quas agunt, partibus congruat*. M. F. Quintiliani de Institut. Orator. Lugd. Batav. 1720. *in-quarto*, Tom. II. Lib. XI. Cap. III. pag. 1014.

Polluce nell' Onomastico, Lib. IV. Cap. XIX. dice quasi lo stesso, e M. Boindin, in una Memoria consegnata all'Accademia delle Belle Lettere, avvalora con altre prove questa pratica.

facilmente incorre in somiglianti assurdi chi falsamente suppone che l'aver fatto raccolta di molti preziosi marmi, e l'aver veduto molti eccellenti edificj basti per occupar la dignità di maestro, e per insegnare ad altri l'architettura, senza aver mai fabbricato. Son tutti di cotesta inesperta specie i nostri recenti legislatori. E non vi è neppur uno fra loro, che avendo tentato di mettere in pratica i canoni da lui prescritti, non gli abbia col proprio naufragio discreditati. Tutte le arti son figlie dell'esperienza: e tutte, molto più della madre, son sottoposte agli errori, quando da lei si scompagnano; poichè l'esperienza, operando, urta necessariamente negl'inconvenienti; e non potendo proceder oltre col suo lavoro, si trova costretta a correggersi. Ma le arti, che, nulla operando, al solo raziocinio si fidano, sono esposte a traviar dal buon cammino, dietro la scorta degl' infiniti paralogismi, a' quali il raziocinio è soggetto; e non àn mai chi le avverta. Aristotile istesso, benchè dichiarato assertore della suprema autorità del teorico magistero, rende giustizia (nel primo Capo del Libro primo delle sue Metafisiche) all'efficacia dell'esperienza. *Nulla, nell'opera-*

perare, parmi che l' esperienza differisca dall' arte; anzi veggiamo che gli esperti meglio conseguiscono il fine loro, di quelli, che privi di esperienza, del solo raziocinio si vagliono (1).

E poco prima avea detto nel Capitolo istesso: *Dall' esperienza fra gli uomini le scienze, e le arti procedono* (2).

L'avea già detto Platone nel suo *Gorgia: Molte sono le arti, o Cherefone, per mezzo delle esperienze, fra gli uomini peritamente inventate: ed è certamente effetto dell' esperienza il poter trascorrer la vita umana dietro la scorta dell' arte: siccome lo è all' incontro dell' imperizia l' esser ridotto a trascorrerla a capriccio della fortuna* (3).

E non avea certamente sentenza da queste diversa il gran Bacone da Verulamio, quando nella Prefazione al suo *organum scientiarum* esclamò contro i pregiu-

(1) Πρὸς μὲν οὖν τὸ πράττειν ἐμπειρία τέχνης οὐδὲν δοκεῖ διαφέρειν, ἀλλὰ καὶ μᾶλλον ἐπιτυγχάνοντας ὁρῶμεν τοὺς ἐμπείρους, τῶν ἄνευ τῆς ἐμπειρίας λόγον ἐχόντων. Aristot. Metaphys. Lib. I. Cap. I. Tom. IV. pag. 260.

(2) Ἀποβαίνει δ' ἐπιστήμη καὶ τέχνη διὰ τῆς ἐμπειρίας τοῖς ἀνθρώποις. Aristot. *Ibid.*

(3) Ὦ Χαιρεφῶν, πολλαὶ τέχναι ἐν ἀνθρώποις εἰσὶν ἐκ τῶν ἐμπειριῶν ἐμπείρως εὑρημέναι. ἐμπειρία μὲν. γὰρ ποιεῖ τὸν αἰῶνα ἡμῶν πορεύεσθαι κατὰ τέχνην, ἀπειρία δὲ κατὰ τύχην. Plato, Operum Parisiis, apud Henric. Steph. 1578. *in-folio*, Tom. I. Gorgias, pag. 448.

giudicj cagionati dalle arti a tutte le facoltà. Ma ben contraria a queste era l'opinione di M. Dacier; poichè nel proemio alla sua versione della Poetica di Aristotile giunge, per punger Cornelio, ad asserire, *che l'esperienza nella poesia non solo non è titolo per pretenderne la cattedra magistrale, ma è circostanza esclusiva per ottenerla*: quasi che l'esperienza, madre di tutte le arti, diventasse infeconda unicamente per li Poeti. Ma io il dimanderei, in qual nave, per un lungo viaggio, vorrebbe egli più volentieri imbarcarsi, se in una regolata da un vecchio esperimentato Piloto, che nulla avesse mai letto; o se in un'altra fidata alla dottrina di chi tutto sapesse a memoria quanto si è scritto dell'arte nautica; ma non avesse mai navigato. E crederò fermamente sempre, che nelle critiche officine, col solo capitale d'una distinta memoria, potranno ottimamente formarsi gli Scaligeri, i Giusto-Lipsi, i Salmasj, e gli Arduini; ma gli Omeri, i Virgilj, gli Ariosti, ed i Torquati non mai. Poichè egli è verissimo che la memoria è la portentosa tesoriera di tutte le idee, e cognizioni, che la mente nostra raccoglie: che la sua ricchezza è la misura della nostra dottrina: e che

e che da lei si somministrano tutti i materiali necessarj alle operazioni dell'ingegno umano; ma non è però meno indubitato ch'essa divien quasi inutile, e qualche volta dannosa, se nell'ingegno che la possiede, non si accompagnano a lei il buon giudizio, l'esperienza, e la facoltà naturale; perchè senza il buon giudizio non saprà discerner mai quali debbono essere gl'impieghi lodevoli delle sue ricchezze: senza l'esperienza vacillerà sempre nell'esecuzione dei suoi disegni: e senza l'innata facoltà creatrice, tutto il vastissimo suo tesoro rimarrà eternamente inabile a propagarsi: siccome il grano sepolto nell'asciutta e sterile arena, intatto, ma non fecondo, per lunga età si mantiene; e nel fertile all'incontro, e grasso terreno cambia in breve tempo figura; ma poi moltiplicato in sua stagione si riproduce, e di nuovi germi le campagne con generosa usura arricchisce.

Sopra tutte coteste considerazioni è fondato il metodo da me, rispetto all'unità del luogo, nei miei componimenti teatrali costantemente tenuto. Persuaso che il verisimile non obbliga a tutte le circostanze del vero; convinto che nè da' Greci, nè dai più applauditi Drammatici fino

fino a' dì nostri sia stata osservata la metafisica unità di luogo, che or da noi si pretende; non avendola trovata prescritta da alcun antico Maestro; anzi essendo tacitamente disapprovata da Aristotile, il quale e col suo, intorno ad essa, profondissimo silenzio, e col non averne condannata la trasgressione ne' Drammatici de' tempi suoi, e con l'essersi mostrato così comodo moralista intorno all'unità del tempo, non può esser sospetto di rigorismo intorno a quella del luogo; persuaso (dico) di tante considerazioni, ò creduto di potermi valere in buona coscienza delle nostre mutazioni di scena. Tanto più che me ne avea consigliato espressamente l'uso l'immortale mio Maestro, quando io scrissi per suo comando la tragedia del Giustino (che pur troppo si risente della puerizia dello scrittore). Egli è ben vero, che e nelle Tragedie, e nel trattato della Tragedia, da lui in appresso pubblicato, ei mostrossi di opinione diversa; ma non sapendo io figurarmi alcun motivo per cui avesse egli voluto ingannarmi; nè confacendosi punto al suo, da me ben conosciuto carattere, la leggerezza di un tal cambiamento, io son portato a credere che ei si dissimulasse in

tal

tal guisa i veraci suoi sentimenti, per non irritarsi contro, anzi per rendersi benevola la feroce numerosissima turba de' promulgatori di cotesta nuova dottrina, che trovavasi appunto allora nella sua più violenta fermentazione.

Ma tutte coteste ragioni sufficientissime a liberarmi dagli scrupoli del rigorismo, rispetto all'estensione del luogo, in cui possa figurarsi succeduta un'Azione teatrale con le sue più necessarie circostanze, non mi àn fatto però mai deporre la cura di non lasciar fra la nebbia dell'indefinito, nè la mia fantasia nel tessere una favola, nè quella degli spettatori nell'ascoltarla. Onde, siccome su le tracce d'Aristotile, ò assegnato sempre un discreto termine al *tempo*, senza restringermi a quello della mera rappresentazione; così, su la pratica più comune degli antichi, e de' moderni più applauditi Drammatici, ò sempre immaginata una determinata e ragionevole estensione di luogo, capace di contenerne diversi: senza obbligarmi all'immutabilità di quella special porzione del medesimo, che su trenta o quaranta piedi di palco à potuto, solo al primo aprirsi della scena, essere al popolo presentata. Non ardirei io già di trasportar mai i miei personag-

gi,

gi, su l'esempio d'Aristofane, di terra in aria, o nei profondi regni di Plutone: nè, su le tracce di Eschilo, dal tempio di Apollo in Delfo a quello di Minerva in Atene. Ma credo che il circoscritto spazio d'un campo, d'una città, o d'una Reggia prescriva sufficientemente i necessarj limiti all'idea generale d'un luogo: e che contenga nel tempo istesso tutti quegli speciali e diversi siti, de' quali abbisogna il verisimile delle varie azioni subalterne, che in un dramma medesimo ora esigono il segreto d'un gabinetto, ora la pubblicità d'una piazza, or gli orrori d'un carcere, or la festiva magnificenza d'una sala Reale. Nè parmi che possa a buona equità chiamarsi moltiplicazione di luogo il mostrarne separatamente le parti, che lo compongono; quando l'angustia d'un palco, ed il comodo degli ascoltanti medesimi non permette di presentarlo intiero: e se pur come tale meritasse la taccia d'inverisimile, sarebbe sempre da eleggersi un inverisimile solo, che ne risparmia moltissimi. Se v'è poi finalmente alcuno, che, dopo tante dimostrazioni si ostinino, che a sostener cotesta metafisica immutabilità; che asserisca ancora, a dispetto dell'evidenza, che siano stati tutti, su que-

sto

sto punto, i Tragici Greci scrupolosissimi rigoristi; e che sia l'autorevole esempio di questi inviolabil legge per noi; usi almeno ancor meco quella indulgenza medesima, che pratica con esso loro. Permetta anche a me che io possa presentar soli nelle pubbliche piazze (perpetua scena dell'antico teatro) i Re, le Regine, e le vergini Reali: che io possa nella pubblica piazza far giacere in letto le Regine, ed i Principi infermi: che possa far anch'io che i personaggi scelgano eternamente la pubblica piazza per udir le più atroci, e le più pericolose congiure, e per far le più confidenti, le più segrete, e talvolta le più vergognose confessioni; e non avran bisogno allora i miei drammi di alcun cambiamento di scena: e mi troverò, senza averlo preteso, religiosissimo rigorista ancor io. Dopo una così lunga, ma inevitabile digressione, è ben tempo finalmente di riprendere il filo interrotto dell' Estratto proposto.

Termina dunque il nostro Filosofo questo suo quinto Capitolo con la seguente asserzione, cioè: *che chiunque si trova abile a distinguer la buona dalla cattiva Tragedia, lo è ancora a giudicar dell' Epopea*

pea (1). Ma non basta però l'esser buon giudice dell'Epopea, per esserlo della Tragedia; poichè nella Tragedia si trovano tutte le parti che compongono l'Epopea, ma non già in questa tutte quelle che la tragedia compongono. La Tragedia rappresenta, e narra talvolta; l'Epopea narra sempre: la Tragedia si vale di varie sorti di versi; l'Epopea d'una sola: quella impiega nelle sue operazioni i cori, i balli, e la semplice musica, e la melodia più composta; questa d'altra musica non suol far uso se non se di quella, che risulta dai metri: la Tragedia fa restringere il Tempo delle sue azioni in un sol giro di Sole; l'Epopea à bisogno di molta maggior libertà, e di spazio più lungo. Ed in fatti gli eruditi calcolatori di tutti i momenti del tempo necessario al corso delle Azioni de' più celebrati Poemi, assegnano quarantasette giorni all'Iliade, otto anni e mezzo all'Odissea, ed alquanto meno di sette anni all'Eneide.

CA-

(1) *Διόπερ ὅστις περὶ τραγῳδίας, οἶδε σπουδαίας, καὶ φαύλης, οἶδε καὶ περὶ ἐπῶν*. Aristot. Poet. Cap. V. pag. 6.

CAPITOLO VI.

Definizione della Tragedia. Divisione della medesima nelle sei parti di qualità. Spiegazioni delle parti suddette. Considerazioni sul purgamento di tutte le nostre passioni, il quale vuole Aristotile che sia prodotto dalla Tragedia per mezzo unicamente del terrore, e della compassione.

RImettendo ad altro tempo Aristotile il trattar dell'Epopea, e della Commedia, si propone di parlare in questo Capitolo unicamente della Tragedia: e ne fa la seguente prolissa definizione:

La Tragedia è imitazione d'un' azione seria, che à la sua grandezza (che si esprime) con discorso atto a dilettare, ma diversamente ornato nelle diverse sue parti, e che non già narrando, (ma rappresentando) per mezzo della compassione, e del terrore perviene a purgarci da somiglianti passioni (1). Spiega che per *discorso dilettevole* intende quello, che à *numero*, *armonia* (o sia metro), e *melodia*: e vi aggiun-

 ge;

(1) Ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας, καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις δρώντων, καὶ οὐ δι' ἐπαγγελείας: ἀλλὰ δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. Aristot. Poet. Cap. VI. pag. 7.

ge, che talvolta si fa uso separatamente di questi; perchè alcune parti si eseguiscono col solo *metro*, ed in altre si accompagna a questo la *melodia*.

Divide la Tragedia in sei parti, che chiama di *qualità*: e sono l'*Azione*, il *Costume*, la *Sentenza*, il *Discorso*, la *Decorazione ὁ τῆς ὄψεος κόσμος*, e la *Musica*; e chiama queste, *parti di qualità*, perchè regnanti in tutto il corso intiero della Tragedia: a differenza di quelle, che chiama poi altrove *parti di quantità*, perchè si considerano solo nei membri separati della medesima; cioè il *Prologo*, il *Coro*, e l'*Episodio*, e l'*Esodo*, de' quali parlerà a suo tempo.

Insegna che l'*Azione*, o sia *Soggetto con la disposizione del medesimo*, è la parte più considerabile della Tragedia: poichè non imita il Poeta i caratteri di questo, o di quell'uomo ad altro fine che per imitare un'azione; ed il fine principale, che altri si propone, è sempre la parte più importante d'ogni opera. Può (dic' egli) formarsi una Tragedia senza caratteri: ma non è possibile il formarla senza Soggetto. E se riuscisse ad alcuno di esprimere in un dramma perfettamente i costumi con luminosi concetti, e sceltissima elocuzione,

non

non conseguirebbe il fine della Tragedia, se ne trascurasse il Soggetto: ed un Dramma all'incontro, in ogni altra parte all'antecedente inferiore, ma di cui fosse il soggetto ben immaginato, e ben condotto, conseguirebbe senza fallo assai più facilmente il suo fine. Siccome una tela, su la quale si vedessero gettati confusamente a caso i più lucidi e vivaci colori, alletterebbe certamente i riguardanti assai meno d'un'altra, su la quale si scorgesse esattamente disegnato con la sola matita il semplice contorno di checchessia. Aggiungasi che i mezzi più efficaci, de' quali si vale la Tragedia per commovere, e piacere, sono le peripezie, e le riconoscenze; e queste non sono che parti del Soggetto. Al Soggetto o sia Azione, servono le parti del *costume*, della *sentenza*, e dell'*elocuzione*. Avvertasi che quì per la parola *sentenza* διάνοια s'intende il concetto, il sentimento espresso in un discorso, qualunque esso sia; non quella breve massima universale, che sogliono comunemente chiamar sentenza, e che risponde alla parola greca γνώμη. Ora, spiegando questa lucidamente i pensieri degli uomini rappresentati, ne fa conoscere il carattere: e da questo si rende verisimile,

e quasi si prevede quello che essi faranno. Dice in oltre che dopo l'Azione, *delle cinque altre parti di qualità considerate nel corso intero del dramma, la parte più soave, più dolce, e più allettatrice è la musica* (1).

E pure, a dispetto d'un elogio così autorevole, una considerabil parte de' moderni Critici vorrebbe relegar la povera musica ai soli cori. Conclude finalmente Aristotile questo Capitolo dicendo, che la parte di qualità, che riguarda la decorazione, o sia scena, è bene in se stessa dilettevole e seduttrice ψυχαγωγικὸν, ma che non appartiene all'artificio poetico; poichè il valore d'una Tragedia sussiste ancora senza rappresentazione, e senz' Attori: onde lo spettacolo, o sia le apparenze, son più cura dell'architetto, che del Poeta. Ed in fatti quando l'antica scena non si adattava fra' Greci, e fra' Romani (come abbiam provato) che al solo genere del Dramma o tragico, o comico, o satirico, e non già alle diverse speciali situazioni, nelle quali nel corso d'un dramma medesimo doveano ritrovarsi gli

(1) Τῶν δὲ λοιπῶν πέντε, ἡ μελοποιΐα μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων. Aristot. Poet. Cap. VI. pag. 8. *in fine*.

gli Attori; era (dico) allora veriſſimo che di quella poco doveano aver cura i Poeti: ma oggi che, col favore de' cambiamenti di ſcena, poſſiam noi ſcaricar gli ſpettatori dal peſo di figurarſi i particolari diverſi luoghi, neceſſarj alle azioni ſubalterne; parmi obbligo indiſpenſabile del Poeta l'immaginarle, ed il comunicarne le idee agli artefici deſtinati ad eſeguirle.

Avrebbero biſogno in queſto Capitolo di più chiara eſpoſizione le parole di Ariſtotile, con le quali ei conclude la definizione della Tragedia: cioè, *che ſia queſta una imitazione, la quale non già per mezzo della narrazione, ma del terrore, e della compaſſione perviene a purgarci da tali paſſioni*. Avvertaſi che quantunque ſi ſia altrove proteſtato Ariſtotile, che per la parola *paſſioni* ei non intende mai le interne paſſioni dell'animo, ma ſempre il terribile, o compaſſionevole ſpettacolo de' fiſici altrui patimenti; in queſto luogo ſe ne vale nella prima ſignificazione. E' qui incontraſtabile che egli propone coteſto *purgamento* come lodevole frutto, e fine principale della Tragedia, per cui ſi rende eſſa utile alla ſocietà. Dacier, Caſtelvetro, Pietro Vittorio, e quaſi tutti i più dotti interpreti ſi beccano il cervello a metter

 d'ac-

d'accordo Platone, ed Ariſtotile: de' quali il primo ſcaccia la Poeſia dalla ſua Repubblica, come dannoſa eccitatrice delle paſſioni, in molti paſſi del dialogo decimo della Repubblica, e ſpecialmente del ſeguente, *onde con ragione non ammettiamo la* POESIA *in una città, che debba di buone leggi eſſer fornita, perchè coteſta le irragionevoli inclinazioni dell' animo eccita, alimenta, e fortifica, e le ragionevoli diſtrugge* (1): ed all'oppoſto Ariſtotile la raccomanda, ed eſalta come utile purgatrice delle medeſime. Io laſcio volentieri a chi l' ambiſce la gloria d' ingegnoſo conciliatore di ſentenze così contraddittorie: ed avrei più toſto deſiderato, per mia inſtruzione, che ſi foſſe più limpidamente ſpiegato Ariſtotile intorno alla cura, che ci propone. Io non so in primo luogo, ſe ſotto la parola *κάθαρσις purgamento* voglia il noſtro Maeſtro che s'intenda la totale diſtruzione delle paſſioni, o ſe la rettificazione delle medeſime. Non poſſo imma-

(1) *Καὶ οὕτως ἤδη ἂν ἐν δίκῃ οὐ παραδεχοίμεθα εἰς μέλλουσαν εὐνομεῖσθαι πόλιν ὅτι τοῦτο ἐγείρει τῆς ψυχῆς καὶ τρέφει· καὶ ἰσχυρὸν ποιῶν ἀπόλλυσι τὸ λογιστικόν.* Così nel teſto greco del nitido antichiſſimo Codice membranaceo Fiorentino, che ſi conſerva nella Biblioteca Imperiale, a differenza di tutte le edizioni.

immaginarmi ch' egli pretenda che si distruggano affatto, perchè distruggerebbesi l'uomo, delle azioni del quale, o buone, o ree che elle sieno, sono esse le universali motrici. Nè credo, come alcuni Critici credono, che voglia Aristotile che con la frequenza degli spettacoli terribili e compassionevoli si familiarizzi il popolo con tali oggetti, e si perda così, o si scemi in lui l'efficacia di quel terrore, e di quella compassione degli altrui disastri, tanto per altro utile a promovere fra gli uomini le scambievoli necessarie assistenze. Se poi cotesto purgamento delle passioni, frutto e fine principale, che dee proporsi la Tragedia, non dessi intendere per distruzione, ma per rettificazione delle medesime; ò bisogno d'essere instruito per qual via il terrore, e la compassione la conseguiscano: e perchè non debbano usarsi che cotesti due soli farmaci in questa cura. Se il terrore degli orribili castighi, che sempre finalmente soffrissero gli scellerati, ci atterrisse costantemente dall'imitarli; e se la compassione, che sempre finalmente conseguissero i buoni, ci allettasse costantemente a meritarla, sarebbe schiarito il mio primo dubbio. Ma questa non può mai essere la mente d'Aristotile: poichè

gli Eroi delle Tragedie, ch' ei commenda, e propone per esemplari, sono per lo più scellerati, e finalmente felici, come gli Oresti, le Elettre, le Clitennestre, o gli Egisti: o buoni infelicissimi, come lo sventurato figlio di Lajo, in cui (con pace di Plutarco, e de' suoi dotti seguaci) non si trova altro vero delitto che quello d'aver così ingiustamente, ed inumanamente punito un innocente in se stesso. Ma quello, che meno d'ogni altra cosa intendo, si è la ragione per cui le passioni del terrore, e della compassione debbano essere i soli specifici rimedj in questa cura; e non tutti gli altri affetti umani, da' quali le nostre azioni derivano. Son pur le umane passioni i necessarj venti, co' quali si naviga per questo mar della vita; e perchè sien prosperi i viaggi, non convien già proporsi l'arte impossibile d'estinguerli; ma quella bensì di utilmente valersene, restringendo, ed allargando le vele ora a questo, ora a quello, a misura della loro giovevole, o dannosa efficacia nel condurci al diritto cammino, o nel deviarcene. Or gli affetti nostri non si restringono al solo terrore, ed alla sola compassione: l'Ammirazione, la Gloria, l'Avversione, l'Amicizia, l'Amore, la Gelo-

Gelosia, l'Invidia, l'Emulazione, l'avida Ambizione degli acquisti, l'ansioso Timor delle perdite, e mille e mille altri, che si compongono dal concorso, e dalla mistura di questi, son pure anch'essi fra quei venti, che ci spingono ad operare, e che conviene imparare a reggere, se si vuol procurar la nostra privata, e la pubblica tranquillità. Ci dimostra la continua esperienza che lo spettatore, anche più malvagio, ammira i grandi esempj delle eroiche virtù, che secondano le utili, o trionfano delle dannose passioni: e si compiace di vederle rappresentare. Quando veggiamo un innocente figliuolo sacrificare generosamente la propria gloria, e la vita per la conservazione d'un padre; scordarsi un amico di se stesso per non mancare all'amico; posporre un cittadino la propria alla felicità della patria; rinunciare un beneficato, per non essere ingrato al suo benefattore, all'acquisto o d'un regno, o d'un caro e degno oggetto delle più tenere sue speranze; trascurare un offeso la facile vendetta d'una sanguinosa ingiuria, ingiustamente sofferta, e non perdonarla solo all'offensore, ma porgergli la mano adjutrice in alcun suo grave pericolo: quando veggiamo (dico) le rappresentazioni d'azioni così lodevoli e luminose,

nose, s' ingrandisce l'animo nostro nella gloria della nostra specie; che ne crediamo capace; ci lusinghiamo d'esser atti ancor noi ad eseguirle: e, nutriti di così nobili idee, si può anche sperar che talvolta ci rendiamo abili ad imitarle. Ma non so all'incontro da qual passione ci purghi, nè di qual virtù c'innamori la rappresentazione d'una figlia inumana, che, in vece di commoversi alle miserabili voci della moribonda madre, che implora compassione e soccorso, anima, con orrore della natura, l'assassino a trafiggerla: e riman poi felice e contenta; nè di qual documento ci provegga il raccomandato spettacolo de' laceri esposti cadaveri, l'ostentazione della carnificina di Edipo, e gli ululati, e le putride piaghe di Filottete. Nè so capire perchè della passione amorosa, tanto meno evitabile, tanto più comune, e tanto più d'ogni altra bisognosa di freno, non abbiano a prodursi su la scena i teneri insieme, ed ammirabili esempj, che c'instruiscano a quai sacri doveri sia necessario e glorioso il sacrificarla: e perchè non abbiano a reputarsi degne del coturno tante vincitrici di se stesse innamorate Eroine; e ne debbano esser credute all'incontro degnissime

le

le Fedre incestuose, e le adultere Clitennestre; nè per qual utile, o per qual diletto abbiano a preferirsi nelle Tragedie a quelle delle virtù premiate le rappresentazioni delle scelleragini impunite. Ma pure vuol costantemente Aristotile che il carattere órrido e funesto sia qualità essenziale ed impreteribile della Tragedia, obbligata (secondo lui) a produrre per questo mezzo una specie di piacere a lei proprio : piacere , che dee nascere dalla vista de' fisici altrui tormenti : cioè dai colpi, dalle ferite , dalle lacerazioni , o da' recenti, o vecchi, in pubblico esposti, cadaveri. Se vuol che questi ingredienti sien utili a purgarci, io non intendo per qual via lo conseguiscano, anzi credo che per molti una tal medicina sia più insoffribile di qualunque infermità ; e se ci consiglia a valercene perchè li creda efficaci a dilettarci ; il consiglio à gran bisogno di esame.

Pur troppo è vero, ed ancor io lo conosco che il tetro spettacolo delle miserie altrui alletta l'attenzione d'una gran parte del popolo. Non va alcun infelice al patibolo, che tra la folla de' riguardanti: sappiamo che per le delicate donzelle Romane eran trattenimenti dilettevoli le stra-

gi de' gladiatori: e veggiam giornalmente non pochi pascersi nella per loro deliziosa e replicata lettura delle insigni orridissime descrizioni delle pesti di Tucidide, di Lucrezio, d'Ovidio, e di Boccaccio. Ma in primo luogo cotesta ferina inclinazione (grazie al Cielo) non è fra noi universale; nè lo era a' tempi d'Aristotile, poichè nel Capitolo decimoterzo ei difende Euripide da quelli, che a' suoi giorni lo condannavano in Atene del troppo funesto carattere delle sue Tragedie: *Errano perciò coloro, che accusano Euripide di tener questo stile nelle sue Tragedie, delle quali molte ànno fine infelice* (1). E quando ancora una tale inumanità fosse affatto comune; quale utilità, qual ragione può giustificar mai la cura di fomentare un difetto? E di assuefarci a riguardar non con indifferenza solo, ma con detestabile piacere le carnificine de' nostri simili? Or fra tanti miei dubbj, finchè alcuno più di me illuminato non mi rischiari, io non mi crederò mai permesso di rinunciare al senso comune per timore di contravvenire a qual-

(1) *Διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἁμαρτάνουσιν, ὅτι τοῦτο δρᾷ ἐν ταῖς τραγῳδίαις, καὶ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσι.* Arist. Poet. Cap. XIII. pag. 14.

a qualche oscuro precetto di un gran Filosofo, che io venero sempre, ma non sempre comprendo; e che, nei difficili passaggi, esperimento per lo più assai meno inesplicabile nel nudo testo originale, che negl'innumerabili, mal concordi fra loro, eruditi commentarj de' solennissimi Critici, che, pietosi della nostra cecità, ce lo rendono più tenebroso.

CAPITOLO VII.

Qual debba essere la costituzione delle cose, che compongono una Tragedia. Ripete che questa dee formare un tutto di giusta grandezza. *Dichiara d' intendere per la parola* tutto *cosa che abbia* principio, mezzo, e fine, *e definisce questi tre termini. Quale idea utile e chiara possa formarsi da questi insegnamenti. Passa a spiegare la parola* Grandezza. *Dice d' intendere per essa la mole, o sia il numero de' versi impiegati in una Tragedia: e dice che non può darsene regola certa, dipendendo dall' estensione del tempo assegnato alla rappresentazione: e che sempre un Dramma sarà di giusta grandezza, quando si sarà potuto in essa condurre un' Azione alla sua catastrofe, per mezzo de' verisimili incidenti. Dacier vuol che si confermi la sua sentenza intorno all' unità del tempo da questo Capitolo medesimo, che visibilmente la distrugge.*

Avendo definita Aristotile la Tragedia, e divisala nelle sue diverse parti di qualità; c' insegna ora quale debba essere la costituzione delle cose, che la compongono: dipendendo da ciò la perfezione della medesima. E ricominciando dalla prima definizione, dice di nuovo, *che la Tragedia è imitazione d' un' Azione, che forma un tutto intiero e perfetto*; e vi aggiunge *che abbia giusta grandezza. Perchè* (dic' egli) *può darsi cosa, che faccia un tutto, ma non abbia grandezza proporzio-*

zionata. Prima di esaminar la grandezza, si dichiara che per la parola *tutto* egli intende cosa, che abbia principio, mezzo, e fine: che il *Principio* nulla suppone necessariamente prima di se; ma esige bensì dopo di se qualche cosa o immediatamente, o successivamente: che il *Fine* all' opposto nulla dopo di se, ma alcuna cosa esige, che lo preceda: e che il *Mezzo* à bisogno di essere da altre cose e preceduto, e seguitato. E che perciò quelli, che scrivono Tragedie, non debbono incominciare, o finire a caso l' orditura delle loro favole; ma regolarla a tenore dell' idea, che si è data della tragica imitazione. E quì ci ricorda che qualunque oggetto, per esser bello, convien che abbia giusta misura: cioè non sì minuta che confonda alla vista la distinzione delle sue parti: nè così enormemente distesa che non permetta di vederne insieme le proporzioni: come avverrebbe in uno impercettibile, o in un immenso animale. Comparazione ammirabile, di cui non è inutile la repetizione, perchè ci fa concepire, che siccome la grandezza d' ogni oggetto, perchè sia bello, convien che si adatti alla facoltà visiva degli spettatori; così convien che si adatti la lunghezza d' un

d'un Dramma alla memoria degli ascoltanti, se si vuol che sia palese la sua bellezza. Si è compiaciuto a gran ragione Aristotile di questo bellissimo paragone, e se ne vale perciò più volte, non solo nel presente trattato dell'Arte Poetica, ma nelle altre opere sue e morali, e politiche. Ricorra a Castelvetro, ed agli altri eruditi Commentatori chi è curioso di saper le infinite significazioni, che possono darsi a questo semplicissimo canone, e chi è vago di leggerle esemplificate ne' passaggi d'antichi scrittori, che provano per altro assai spesso il contrario. Quella chiara idea che io ò potuto formarmi, per mia regola, del principio, del mezzo, e del fine di una favola drammatica, si riduce a ben poco: cioè che s'incominci a tenore dell'Omerico ὕστερον πρότερον da qualche azione subalterna, che prometta vicina la catastrofe, e che somministri occasioni di dare al popolo le notizie degli antefatti, necessarie all'intelligenza della favola, cioè con racconti, o altre artificiose invenzioni, che dissimulino la voglia di volere istruire: e non già tutte insieme, per non aggravare in un tratto l'altrui memoria, e confonderla; ma successivamente, ed a proposito del bisogno: che

che si finisca con la catastrofe, cioè con l'ultima mutazione di stato del Protagonista da buona in rea, o da rea in buona fortuna: e che il mezzo, che si frappone fra il principio ed il fine, sia occupato da' necessarj, o verisimili incidenti, i quali preparino, o producano poscia quel fine, che intanto con artificiosa e dilettevole sospensione dal suo principio allontanano. Riguardo poi all'estensione, grandezza, o (per meglio spiegarci) al maggiore, o minor numero de' versi d'un tragico componimento; intendo che limpidamente ei decide che non può darsene regola certa e precisa: dipendendo ciò dal tempo, che assegnano ad uno spettacolo drammatico o i Magistrati, o l'uso, o l'arbitrio di chi a proprie spese ne somministra la rappresentazione: di modo che se durasse a' dì nostri il costume tenuto anticamente in Atene, di leggere, o di rappresentar molte tragedie in un giorno, converrebbe regolar con l'oriuolo la parte che ne toccasse a ciascuna, ed a proporzione di questa il numero de' versi della medesima. Onde conclude che rispetto alla grandezza, cioè al numero de' versi, che la compongono, tanto il dramma avrà maggior bellezza, quanto

più

più sarà disteso, purchè non incorra nell' avvertito svantaggio d' un immenso animale: e che non potendosi a cotesta *grandezza* prescriver termini certi, convien decidere *che gli avrà sempre giusti e convenevoli, quando si sarà potuto in essa condurre un' azione al cambiamento di buona in rea, o di rea in buona fortuna, per li successivamente l' un dall' altro nascenti verisimili, o necessarj incidenti, che la producono* (1).

Ognun chiaramente vede, che in questo Capitolo non considera altro Aristotile che la fisica mole d' un componimento drammatico, riguardo al maggiore o minor numero de' versi, che possono dal Poeta, scrivendolo, esservi senza taccia impiegati: e che perciò afferma non potersene dar certa regola, adducendone le convincenti ragioni: e pure il dottissimo Dacier vuol che quì si tratti del tempo, che può supporsi passato nel corso della rappresentazione d' un dramma; e che quì si decida esserne impreteribile misura la rappresentazione medesima. Or non solo non à mai cre-

(1) Ἐν ὅσῳ μεγέθει κατὰ τὸ εἰκὸς, ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γενομένων, συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας, ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν, ἱκανὸς ὅρος ἐστὶ τοῦ μεγέθους. Aristot. Poet. Cap. VII. pag. 9.

creduto Ariſtotile che non poſſa di queſto tempo ſuppoſto darſi règola certa, ma l'à data chiara e certiſſima, reſtringendolo ad un giro di Sole. Onde Dacier, dichiaratiſſimo adorator di Ariſtotile, ma più della propria opinione; crede minore inconveniente il trovar contraddizioni nel ſuo infallibile oracolo, che il dubitar ſolamente di potere egli ſteſſo eſſerſi una volta ingannato.

CAPITOLO VIII.

Dalla ſola unità del nome d'un Eroe non ſi produce l'unità dell'Azione. Difeſa di Stazio. Elogio che fa Ariſtotile d'Omero, al quale contraddirebbe il rigido in apparenza ſuo ſuſſeguente aſſioma intorno all' unità dell'Azione, quando non venga diſcretamente interpretato.

PErchè ſia una l'Azione non baſta che ſia uno il Protagoniſta: perchè ſiccome dei molti avvenimenti, che giornalmente veggiamo occorrere, non è tal volta poſſibile di formar l'unità d'una ſola favola; così le molte e diverſe azioni d'un ſol perſonaggio ànno bene ſpeſſo sì poca relazione fra loro, che non ſoffrono d'eſſer congiunte, ſenza violazione della richieſta unità. Quindi (dice Ari-

ſtotile) ànno manifeſtamente errato coloro, che proponendoſi di cantar tutte le impreſe d' Ercole, o di Teſeo, àn creduto che il titolo di Teſeide, o d' Eraclide, diſegnando l' unità dell' Eroe, foſſe ſufficiente a conſervar l' unità del Poema. Or quì il certamente dottiſſimo Dacier, su le tracce di Pietro Vittorio (che ſeguita, ma non cita) ſi ſcaglia ſpietatamente contro di Stazio per la moltiplicità del ſoggetto dell' *Achilleide*. Dice che queſti non avea letta la Poetica d' Ariſtotile, nè Omero, nè Virgilio; e che, ſe avea letto queſti ultimi, non ne avea punto compreſo l' artificio. Non fa il minimo conto delle tante conoſciute bellezze poetiche, che ſi trovano nelle Selve di coteſto Autore; nè di quelle, che nella Tebaide gli ànno procurato gli applauſi aſſeriti da Giovenale.

> Si corre ai carmi, e alla gioconda voce
> Dell' amica Tebaide, allor che lieta
> Fe' Stazio la città col dì promeſſo:
> Dolci così ſono i legami, ond' egli
> Gli animi annoda: e con sì vivo, e tanto
> Deſiderio, e diletto ognun l' aſcolta (1).

Anzi

(1) *Curritur ad vocem jucundam, & carmen amicæ*
Thebaidos, lætam fecit cum Statius urbem,
Promiſitque diem. Tanta dulcedine captos
Afficit ille animos, tantaque libidine vulgi
Auditur . . . . . Juven. Sat. VII. v. 82.

Anzi armato il Dacier di tutto l'autorevole rigore del critico inesorabile Areopago, senz'ammettere alcun compenso di pregi, e di difetti, lo condanna irrevocabilmente a far numero fra la turba de' cattivi Poeti.

Continua quindi Aristotile a dimostrare il difetto della moltiplicità dell'Azione con l'esempio d'Omero; il quale (dice egli) anche in questo, come in tutto il resto, superiore ad ogni altro, à saputo o per scienza dell'arte, o per felicità di natura, e conoscere, ed evitar questo scoglio, non facendo entrar nell'Odissea tutti gli avvenimenti d'Ulisse; come la ferita da lui ricevuta da un cinghiale sul monte Parnaso, nè la pazzia, che finse per non andare alla spedizione di Troja: perchè cotesti avvenimenti non procedono o verisimilmente, o necessariamente l'uno dall'altro; onde così nell'Iliade, come nell'Odissea non si è valuto che di cose relative all'azione principale. Dice di più che ogni imitatore, sia egli pittore, statuario, o di qualunque altra sorta, elegge sempre un'azione sola per l'imitazione che intraprende: e che, essendo la Tragedia imitazione di qualche azione, conviene che anche questa sia ed una, ed intie-

intiera: e che le sue parti siano di tal maniera connesse, che trasponendone, o togliendone una sola, il tutto si cambj, e si distrugga. E termina finalmente il Capitolo con la repetizione del suo favorito assioma:

Tutto quello, che può mettersi, o togliersi, senza che ne sia visibile l'eccesso, o la mancanza, non è mai parte d'un tutto (1).

Tutte le massime universali, quanto sono splendide all'udirsi, tanto sono difficili, e bisognose di discretezza, e d'esperienza nell'applicarle ai casi particolari. Se questo luminoso assioma dovesse essere inteso senz'alcuna modificazione, all'uso de' per lo più tanto dotti, quanto inesperti Critici, condannerebbe Aristotile il suo infallibile Omero in questo Capitolo medesimo, nel quale, esaltandolo sopra ogni altro, lo propone per esempio del suo rigido quì sopra citato assioma dell' unità. E lo esalta appunto per aver (dice egli) trascurati tutti gli altri accidenti occorsi ad Ulisse, che non sono membri neces-

(1) Ὃ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν, μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲ μόριον τοῦ ὅλου ἐστί. Arist. Poet. Cap. VII. Tom. IV. pag. 10.

necessarj dell' Azione principale: e nominatamente la ferita da quello ricevuta da un cinghiale sul monte Parnaso. Or nel libro decimonono dell' Odissea non solo non trascura Omero l'accidente della ferita; ma ne forma un minuto e disteso racconto di più di settanta esametri. Era necessario (lo so) per render verisimile la riconoscenza di Ulisse, d'informare il lettore, che era nota alla sua vecchia nutrice Euriclea la cicatrice di cotesta ferita; ma nulla mancherebbe di necessario all' integrità dell' azione, se Omero, dopo aver brevemente detto che non la ignorava Euriclea, avesse trascurato di narrare a lungo che Autiloco, avo materno d'Ulisse, fosse venuto dal Parnaso in Itaca al natale di lui: che gli fosse stato deposto su le ginocchia, appena nato, dalla nutrice Euriclea: che Autiloco gli avesse imposto il nome: che cresciuto Ulisse andasse a visitar l'avo nelle sue case: che fosse ivi ricevuto con tenere accoglienze e da lui, e dalla sua consorte Amfirea, bellissima quando era giovane, e da' figliuoli di questa: che se gli apprestasse un lauto banchetto, pel quale si uccise un bue di cinque anni: che, tagliato in varj pezzi, fu in molti spiedi arrostito: che andasse

ognuno dopo la cena a dormire: che il dì seguente fosse condotto su l'aurora ad una caccia nel monte Parnaso, tutto ingombrato di selve, dove il vento fremeva: che eccitato dal rumor de' cani, e de' cacciatori, uscisse dal suo nascosto covile uno smisurato cinghiale: che lo assalì: ch' ei si difese: che lo uccise: che ne restò ferito: che gli fu legata la piaga: che, trasportato in casa, fu diligentemente curato: e che, ristabilito, alfine fosse in Itaca ricondotto.

Questo non pare un accidente trascurato; come nè pure parrebbero necessarj nell'ultimo libro dello stesso Poema i più che duecento esametri, che impiegano ne' loro colloquj le Ombre de' Proci nell' esser condotte all'Erebo da Mercurio. E li tali, secondo la massima di Aristotile *non discretamente applicata*, apparenti contraddizioni si troverebbero ad ogni passo non meno nell'Iliade, che nell'Odissea d'Omero. Egli (per cagion d'esempio) appunto nel Lib. VI. dell'Iliade non teme di violare l'unità, facendo impiegare a Glauco, e a Diomede più di centoventi esametri, sul cominciare d'un combattimento, per raccontarsi a vicenda le genealogie, e le imprese degli avi loro, che nulla conferisco-

riscono alla tela della sua favola. E, dopo terminata, nel Lib. XIX. dell'Iliade, con una solenne riconciliazione, l'ira d'Achille contro Agamennone (Soggetto del suo Poema) non mostra nè pure verun timore di alterarne l'unità, continuando a cantare una seconda ira d'Achille contro l'uccisore di Patroclo: e quindi la morte, e gli strazj di Ettore, ed i prolissi funerali dell'amico, e poi quelli d'Ettore ancora; cose tutte, che, omesse, non avrebbero punto scomposta, non che distrutta la favola. Dunque, non volendo (come io non voglio) supporre difetti in Omero, nè contraddizioni in Aristotile, convien credere che un bel panneggiamento d'una statua, benchè possa essere omesso senza distruzione della medesima, ne divenga una legittima parte, purchè possano i riguardanti riconoscere sotto quel panneggiamento l'esatte proporzioni del nudo. A questa discretezza, necessaria nel far uso de' precetti universali, non è possibile il prescrivere una regola sempre sicura; perchè la richiedono sempre diversa le diverse circostanze delle imitazioni, che s'intraprendono. Onde non abbiamo assai spesso altre scorte che l'esperienza, e sopra tutto il buon giudizio, dono raro e gra-

gratuito della natura; del quale non tutti abbondano quei severi giudici, che così autorevolmente decidono. Ma di tutto ciò si è altrove lungamente parlato.

CAPITOLO IX.

Che i proprj doveri del Poeta lo esentano da quelli dell' Istorico. Ragioni insussistenti, che deducono da questo canone quei che sostengono, che i Romanzi in prosa sieno Poemi. Che il discorso in versi, impiegato a qualunque uso, benchè non sia Epico, o Drammatico, non perde mai la qualità di Poesia: siccome mai non può acquistarla il discorso in prosa. L' Arte del Poeta è più filosofica di quella dello Storico; perchè à per oggetto le idee universali, e l' altro le particolari. Inutilità per gli Artefici delle troppo minute filosofiche ricerche. Non è necessario che sien noti i Soggetti, che si scelgono; perchè non è considerabile il vantaggio, che con ciò si procura. Delle favole Episodiche: perchè condannabili, e perchè tal volta scusabili. Dell' Inaspettato; e sue differenze.

AVendo parlato Aristotile nell' antecedente Capitolo dell' unità, dell' integrità, e della connessione delle favole Epiche, e Drammatiche; circostanze che di rado si trovan ne' fatti istorici, esposti come sono avvenuti; dice che da cotesti doveri del Poeta, da lui quì sopra spiegati, si deduce che non è obbligato il Poeta ad essere istorico: anzi che à egli ogget-

oggetto affatto da quello diverſo ; poichè l'oggetto dello Storico , che non è imitatore, è ſolo il raccontar fedelmente gli eventi come ſono accaduti : ma quello del Poeta all' incontro è il rappreſentarli come avrebbero dovuto veriſimilmente , e neceſſariamente accadere , l' uno derivando dall' altro. E che perciò il Poeta Epico , e Drammatico non differiſce dallo ſcrittor d' iſtorie nel ſolo metro. Poichè (dic' egli) ſe ſi poneſſe in verſi la ſtoria d' Erodoto, *rimarrebbe*, *come era in proſa*, *ſempre una ſpecie d' iſtoria ancora in verſi* (1). Ma differiſce ancora nel rappreſentar i fatti quali avrebbero dovuto ſuccedere, e non iſtoricamente quali ſono eſſi ſucceduti.

Di queſto aureo aſſioma del noſtro Filoſofo, come di quello di Platone nel *Fedone*, dove dice : *che ſe il Poeta dee eſſere Poeta*, *convien che componga favole*, *e non diſcorſi* (2); e di alcun altro paſſaggio venerabile per l' antichità , e credito degli auto-

(1) Εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μετρὰ τιθέναι, καὶ οὐδὲν ἧττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων. Ariſtot. Poet. Cap. IX. Tom. IV. pag. 10.

(2) Ὅτι τὸν ποιητὴν δέοι, εἴπερ μέλλοι ποιητὴς εἶναι, ποιεῖν μύθους, ἀλλ' οὐ λόγους. Platon. Phædo ; Operum Græc. Lat. Pariſ. apud Henric. Steph. 1578. *in-folio*, Tom. I. pag. 61. B.

autori; ma torto in senso visibilmente assurdo, si sono valuti nel fine dal passato secolo quei dotti Critici, che àn preteso di sollevare i Romanzi in prosa alla graduazione di Poemi; sentenza, che accomunerebbe ad Omero, e Virgilio non solo i dialoghi di Platone, ma di Luciano, Apulejo, e tutt' i Prosatori Novellieri, perchè compositori di favole. Fin da bel principio à pur detto Aristotile in questo trattato, che l'imitazione poetica si distingue dalle altre imitazioni, perchè si fa col *discorso sottoposto alle leggi del metro, ed ornato di numero, e di armonia*. E quando à detto che l'Epopea fa la sua imitazione *con discorsi semplici* τοῖς λόγοις ψιλοῖς, subito à spiegato ciò che intendeva per *discorsi semplici*, soggiungendo, *cioè co' soli metri* ἢ τοῖς μέτροις. E che quell' ἢ sia preso in senso di *cioè*, e non di *o pure* à provato ad evidenza Pietro Vittorio con varj passi d'Aristotile medesimo: e con le assurde conseguenze, che, altrimente spiegandolo, ne deriverebbero; come si è già nel primo Capitolo del presente Estratto pag. 19. e 20. più diffusamente esposto. Sicchè vuole Aristotile che il discorso del Poeta, per distinguersi dalle altre imitazioni, quando ancora non possa, o non

o non voglia valersi del numero, e della melodia, come suole avvenir nell' Epopea; vuol (dico) che il discorso poetico abbia almeno quella ψιλὴν, semplice interna musica, che nasce dalle sole leggi del metro; e che non perde la qualità di musica (1), benchè sia scompagnata dalla melodia. Quando dunque à pronunciato Aristotile, *che nella possibilità, e nella verisimilitudine de' fatti, che si narrano, o rappresentano, e non ne' versi consista la differenza, che corre fra l'Istorico, ed il Poeta*; e quando à detto Platone, *che chi dee esser Poeta, dee comporre favole, e non discorsi*; convien credere che abbiano inteso entrambi di parlar della Poesia Drammatica, ed Epica in particolare; ma non già della Poesia in genere, impiegata in tanti usi diversi da tanti celebri antichi scrittori, che senza narrare, o rappresentar favola alcuna, sono stati e chiamati, e creduti Poeti, e Poeti divini. Non ignoravano certamente Platone, ed Aristotile i principj, gl' impieghi, ed i progressi della Poesia, che à poi Orazio rammentati nella sua Epistola a' Pisoni.

Pen-

(1) Vedi nel Cap. I. del presente Estratto, pag. 14. e 15. nella definizione della parola *Melodia*.

(1) Pensa, o Pison, che il sacro Orfeo, de' Numi
Interprete fedel, pose primiero
Agli uomini in orror, selvaggi allora,
Le stragi alterne, e la ferina vita.
Onde fu detto poi ch'ei delle belve
Mansuefar la ferità sapesse.
Così pur d'Amfion, perchè di Tebe
Le mura edificò, disser che a' sassi
Diè moto, a suon di cetra, e lor seguaci
Con dolci accenti a suo piacer condusse.
Che del saper d'allora eran gli oggetti,
Fra la privata, e pubblica ragione
Metter confin: dalle profane cose
Le sacre separar: vietar le incerte
Confuse nozze: a' maritali letti
Prescriver norme: edificar cittadi:
Leggi incider ne' tronchi. E quindi i Vati
Ebbero, e i versi lor divini onori.
Poi co' carmi inspirar guerriero ardire
Seppe Omero, e Tirteo: refer ne' carmi
Per gli oracoli lor risposta i Numi:
In dotti versi altri scoprì le arcane
Vie di natura, onde ogni cosa à vita:
Seppe assalir la melodia de' carmi

Il

(1) *Sylvestres homines sacer, interpresque Deorum*
Cædibus, & victu fœdo deterruit Orpheus:
Dictus ab hoc lenire tigres, rabidosque leones.
Dictus & Amphion Thebanæ conditor arcis
Saxa movere sono testudinis, & prece blanda
Ducere, quo vellet. Fuit hæc sapientia quondam
Publica privatis secernere: sacra profanis:
Concubitu prohibere vago: dare jura maritis:
Oppida moliri: leges incidere ligno:
Sic honor & nomen divinis Vatibus, atque
Carminibus venit. Post hos insignis Homerus,
Tyrteusque mares animos in martia bella
Versibus exacuit: dictæ per carmina sortes;
Et vitæ monstrata via est: & gratia Regum

Pie-

Il cor de' Regi: e con gli scherzi suoi
Seppe addolcir delle lung' opre il fine.
Tutto ciò dei pensar, perchè a vergogna
Non ti recassi mai la lira, il canto,
Il commercio d'Apollo, e delle Muse.

Non è dunque la Poesia se non se una lingua artificiosa, imitatrice del discorso naturale: e fa la sua imitazione col metro, col numero, e con l'armonia; e questa imitatrice lingua artificiosa, che da tutte le altre imitazioni è distinta, può essere impiegata a narrare; e si formano allora Poemi Epici: può essere impiegata alle rappresentazioni delle azioni umane; e si formano allora Poemi tragici, comici, o pastorali: se ne può far uso nell'esprimere gli affetti di un uomo, che o invaso da un Nume, o trasportato dalla meraviglia, o agitato da una passione, esalta un Eroe, o spiega i varj moti dell'animo suo, o dell'altrui; e si formano allora Poemi Lirici: ed in tutti questi diversissimi impieghi, chiunque sa sempre valersi di cotesta distinta artificiosa lingua, imitatrice del discorso naturale, sempre indifferen-

Pieriis tentata modis; ludusque repertus,
Et longorum operum finis: ne forte pudori
Sit tibi Musa lyra solers, & cantor Apollo.
Horat. Poet. v. 391.

rentemente è Poeta; ſiccome ſempre indifferentemente ſon ballerini quelli, che ſanno ſottoporre i lor paſſi, ed i moti loro alle leggi del numero, cioè della cadenza: e non meno ſon ballerini, quando ſi vagliono de' loro moti, e paſſi artificioſi, per imitare unicamente i naturali, ſenz'alcun altro particolar diſegno; come quando intraprendono una ſeconda imitazione, cioè di rappreſentare co' loro moti, e paſſi regolati, imitatori de' liberi, i caratteri, le paſſioni, e le favole intiere. E ſiccome queſti, ancor che imitino ad eccellenza ciò che lor piace, ſe non ſi ſottopongono alla rigoroſa cadenza, poſſono ben dirſi ottimi Attori, ma non già ballerini; così il Poeta o racconti, o teſſa favole, o ammaeſtri, o eſprima caratteri, o paſſioni, ſe non ſi vale in qualunque di queſte impreſe della ſua primitiva facoltà, cioè della favella legata, imitatrice della ſciolta, per la quale l'arte ſua ſi diſtingue; può bene egli divenire ottimo narratore, ottimo teſſitore di favole, eccellentiſſimo pittor di caratteri, e di paſſioni; ma non può perciò aſpirare al nome di Poeta; perchè (come abbiamo detto altre volte) ogni Poeſia è imitazione: ma non ogni imitazione è Poeſia: ed il nome di Poeta ſi acqui-

acquista unicamente con l'uso di quella, privativamente sua, legata, e sonora favella, capace, a proporzione degl' impieghi che se ne fanno, non solo di metro, di numero, e d'armonia, ma di voci elette, di figure, e di frasi a lei sola permesse, per le quali à meritato d'esser chiamata la favella de' Numi.

Ma quanto è vero che per esser Poeta è indispensabile la legge del metro, che lo distingua; altrettanto è verissimo che l'osservazione sola di questa legge non basta per divenir *buon Poeta*: perchè à bisogno ancora, per esser *buono*, e di dottrina, e di buon giudizio, e di fantasia, e d' invenzione, e di condotta, e di molte altre facoltà, le quali sono necessarie anche ad altri imitatori: onde bisognano anche a lui, ma dagli altri non lo distinguono. Non può alcuno chiamarsi propriamente soldato, se non è ascritto alla milizia, e non ne osserva le leggi: ma non basta l' essere ascritto alla milizia, e l' osservarne le leggi per meritare il nome *di buon soldato*; poichè, per esser tale, bisogna ancora destrezza, prudenza, coraggio, ed altre molte qualità, che il soldato à comuni con infiniti professori d'altri mestieri. E siccome noi

d'un soldato mancante di coraggio, o di destrezza ottimamente diciamo (ma figuratamente) *costui non è soldato*: non negandogli con ciò il carattere di soldato, ma la qualità di buono; così dobbiam credere che quando Platone, ed Aristotile àn detto che la sola osservazione delle leggi metriche non caratterizza il Poeta, abbiano inteso di dire *il buon Poeta*; altrimenti avrebbero assurdamente preteso di distinguere il Poeta dagli altri imitatori per mezzo di quelle qualità appunto, che con gli altri imitatori lo confondono.

Confesso d'aver repugnanza, e rossore io medesimo di trattenermi tanto su tal materia, e di tornar così nuovamente alle prove d'una palpabile verità, naturalmente sentita e conosciuta da ognuno, che non sia stato sedotto da' sostenitori dell'irragionevole paradosso, che confonde la prosa, e la poesia. Ma sono tanti, ed alcuni di essi tanto stimabili per la vasta loro erudizione, quelli, che unicamente se ne vagliono per oppugnar le comuni opinioni; e ricercan questi con tanto studio tutti i passaggi d'antichi scrittori, che possono esser torti a favore della strana loro sentenza; che quando di bel nuo-

vo

vo in alcuno di questi io per avventura m'avvengo, son forzato, per iscoprirne i paralogismi, di bel nuovo a parlarne; incomoda, ma pur troppo frequente conseguenza dell' abuso, che i dotti, quasi generalmente, fanno della loro dottrina, deformando, e confondendo (per correr dietro alle nuove scoperte) le più nette, le più chiare, e le più semplici idee, delle quali la benigna natura ci à gratuitamente forniti.

Da queste premesse conclude Aristotile, che l' arte del Poeta è più grave, più studiosa, e più filosofica che quella dello Storico, perchè l' oggetto del Poeta sono per lo più le idee universali τὰ κάθολȣ; ma quelle dell' Istorico le particolari ἡ δὲ ἱςορία τὰ καθ' ἕκαςον λέγει: si propone il Poeta di esporre in genere ciò, che sarebbe verisimilmente ogni uomo iracondo, valoroso, ed intollerante: e per esemplificarne poi il general carattere, lo particolarizza col nome d'Achille. Ma lo Storico non si propone altro nella sua narrazione che la particolare idea d' un tal uomo, che chiamavasi Achille; e racconta fedelmente ciò, ch' esso à fatto, ancor che qualche volta non paja nè verisimile, nè conseguente ch' ei lo facesse. E, per-

 chè

chè meglio si concepisca cotesta differenza fra i concetti generali, e particolari, vuol che da noi si osservi, e riconosca fra i Poeti comici, e satirici. Ed in fatti è chiaro che il Poeta comico non si propone per lo più di rappresentare un particolar fatto istorico veracemente avvenuto; ma se lo propone bensì il Poeta satirico, che si restringe nel solo oggetto dell' odio suo. Quando (per cagion d' esempio) intraprende Terenzio di comporre una commedia, concepisce preventivamente l' idea generale de' vecchi sospettosi e difficili, de' giovani imprudenti, e trasportati dalle passioni amorose, de' servi sfacciati e fraudolenti; e poi ne particolarizza il general carattere, imponendo loro ad arbitrio i nomi di Simone, di Pamfilo, e di Davo. Ma quando il satirico Archiloco vuol diffamar co' suoi versi Licambe, non ricorre che alla particolare idea delle qualità detestabili del particolar suo nemico.

Ma coteste analitiche metafisiche ricerche delle prime cagioni produttrici de' nostri concetti, e delle nostre idee possono ben essere plausibili in una cattedra filosofica; ma sono oziosi, e per lo più dannosi trattenimenti per chi à bisogno

di

di apprendere la pratica dell' arte, alla quale aspira; poichè si fa così un reprensibile dispendio di tempo nell' apprendere (o più tosto nel procurar, bene spesso inutilmente, di apprendere) gli arcani, e mal sicuri principj di quelle attività, che tutti abbiamo già per natura; e s' incorre nello stesso ridicolo inconveniente, nel quale incorrerebbe chi per insegnare ad un fanciullo a passeggiare, o a danzare, incominciasse dallo spiegargli quanti muscoli, e quanti nervi sono necessarj a' moti delle sue gambe: e quando i primi debbano gonfiarsi per accorciarsi, o assottigliarsi allungandosi: e come debbano i secondi, ne' loro diversi impieghi, diversamente tendersi, o rallentarsi.

Procedendo quindi Aristotile a parlar della scelta de' soggetti per le Tragedie, dice, che se la scelta cade su fatti noti, ànno questi il vantaggio d' esser creduti più facilmente veri: poichè non vi è fatto, il qual possa credersi che in teatro più verisimilmente succeda, di quello che si sa esser già altrove realmente succeduto. Ma ci avverte che questa circostanza non è assolutamente necessaria. In primo luogo, perchè anche i fatti noti sono ordinariamente noti a pochi, e piacciono ciò

non ostante a tutti: secondariamente, perchè anche ne' veri fatti istorici può incontrarsi quel visibile verisimile, e quel conseguente, al quale è obbligato il Poeta. E finalmente perchè l' esperienza dimostra, che anche i soggetti puramente inventati possono ottener la pubblica approvazione: come l'avea già ottenuta in Atene un dramma di questa specie intitolato *il Fiore* del celebre, ai tempi suoi, tragico Poeta Agatone.

Delle favole semplici crede Aristotile le *episodiche* le peggiori: e chiama episodiche quelle, nelle quali gli episodj non sono verisimilmente, o necessariamente connessi. Dice che in questo difetto cadono per propria colpa i cattivi Poeti: e che vi cadono tal volta i buoni per compiacenza per gli Attori, quando, per dare occasione ad alcuno di essi di porre in uso qualche sua distinta abilità, si diffondono più del bisogno, o trascurano l' esattezza dell' ordine. Si avverte che cotesto motivo, per cui s' inducono tal volta i buoni Poeti a dilungarsi dalle regole loro, ci vien suggerito da Aristotile come legittima scusa, quando nel Cap. XXV. ci provede delle difese; delle quali contro gli assalti de' Critici possiam canonicamente valerci.

Dopo

Dopo tanta indulgenza, ritorna il nostro Filosofo a' suoi rigori: ed inculca di bel nuovo, al pari dell'integrità delle favole, il *terrore*, e *la compassione* (1), che vuol che da esse indispensabilmente si producano, come sorgenti di meraviglia, particolarmente quando giungono inaspettate. Della privativa efficacia, che attribuisce Aristotile a queste due sole passioni di purgarci da tutte le altre, si è già parlato diffusamente per l' innanzi, ed ingenuamente confessato fin dove io sia giunto ad intenderla. Onde passo a spiegar gli ultimi periodi di questo Capitolo, degnissimi d' un tanto Maestro. Ei dice dunque che l' *Inaspettato* produce meraviglia e diletto; ma non già l' *Inaspettato casuale*. Che l' *Inaspettato* meraviglioso e dilettevole nasce dagli avvenimenti, che lo spettatore non attendeva; ma nel vederli succedere si ricorda degli antecedenti a lui noti, ed è convinto che in conseguenza di quelli doveano necessariamente succedere. E che ancora l' *Inaspettato casuale* può partecipar tal volta di questo vantaggio, quando lo spettatore à motivo di

 attri-

(1) Τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινόν. Aristot. Poet. Cap. IX. Tom. IV. pag. 11.

attribuirgli qualche verisimile antecedente cagione: come successe in Argo, quando la statua d' un certo Mizio cadde per se stessa inaspettatamente, ed uccise alla vista di tutto il popolo l'uccisore di quello. Accidente che parve ad ognuno non già prodotto dal caso; ma dalle regolate disposizioni d'una giustizia superiore.

CAPITOLO X.

Divisione delle Favole in semplici, ed implicate. Spiegazione delle medesime. Che non è lo stesso il nascere una cosa dall' altra, e l' esser collocata una dopo un' altra cosa. Dimostrazione di questo assioma. Difesa di Cornelio.

DIvide quì Aristotile le favole Drammatiche in *semplici*, ed *implicate*: perchè tali sono in se stesse tutte le azioni umane, delle quali sono imitazioni le favole. Ei chiama semplice quella, la quale è (siccome altrove à definito) una, e continua: e va al suo fine senza valersi nè di *peripezie*, nè di *agnizioni*, cioè di riconoscenze; e per implicata intende quella, che, per mezzo di riconoscenze, o di peripezie, o delle une, e delle altre insieme, procede, e giunge al suo termine; purchè dalla costitu-

zio-

zione medesima della favola sian esse dedotte in guisa che, in virtù degli antecedenti, comparisscano sempre o verisimili, o necessarie. E quì ci ricorda una utilissima distinzione da lui fatta altrove, perchè non incorriamo in un sofisma, nel quale giornalmente per inavvertenza si cade: cioè *che non è lo stesso il nascere l' una da un' altra, o l' una dopo un' altra cosa* (1); poichè in fatti è ben prodotto successivamente in un arbore dal tronco un ramo, dal ramo un fiore, e da questo un frutto; ma non è così prodotta in un vocabolario l' una voce dall' altra; benchè sia l' una dopo l' altra successivamente disposta. Non trascura il nostro Dacier di mendicare anche in questo Capitolo le occasioni di riprender Cornelio, come fa in tutta la sua esposizione della Poetica d' Aristotile, e per lo più ingiustamente. Avea detto Cornelio, *che le riconoscenze sono di grandissimo ornamento alle Tragedie, ma d' un incomodo lavoro al Poeta*: e ne avea accennate le difficoltà: ma Dacier decide, *che le difficoltà delle riconoscenze non son quelle addotte da lui*:

(1) Διαφέρει γὰρ πολὺ γίνεσθαι τάδε διὰ τάδε, ἢ μετὰ τάδε. Aristot. Poetic. Cap. X. pag. 12.

lui : e che l' unica difficoltà nasce dall' inabilità del Poeta , che , più atto a parlar con l' ingegno che col cuore , non sa spiegar le grandi passioni , che dalle riconoscenze si destano .

Se fosse Dacier stato artefice prima di far da maestro , avrebbe esperimentato , come avea esperimentato Cornelio , che il dare al popolo tutte le molte , per lo più antecedenti notizie , necessarie a rischiarar l' intrico , d' ondè dee nascere una riconoscenza ; il darle non tutte insieme , per non far che un Poema drammatico degeneri in narrativo , per non annojare , ed aggravar troppo la memoria dello spettatore , che malagevolmente potrebbe poi sovvenirsene al bisogno ; l' andarne opportunamente suggerendo di tratto in tratto la parte necessaria allo schiarimento del prossimo incidente ; il far che coteste non pajano istruzioni del passato , ma membri necessarj di quella particolar Azione , che si sta attualmente rappresentando in teatro ; e l' evitar sopratutto che non inciampi in alcuna di coteste necessarie istruzioni il corso di qualche passione già mossa , e così si rallenti , e svanisca ; oltre il considerabile imbarazzo di sfuggir la confusione , l' oscurità , e l' inverisimilitu-

dine

dine nel rappresentare al popolo nel Soggetto medesimo un vero, ed un supposto personaggio: il quale, secondo le diverse sue situazioni, à sempre relazioni diverse: dopo (dico) tutta questa esperienza, avrebbe Dacier conosciuto a sue spese, che un somigliante faticoso lavoro è assai men facile che il mettere in mostra, in qualche nota critica, una non sempre tanto opportuna, quanto pellegrina erudizione: e non avrebbe detto, per punger Cornelio, che la difficoltà delle riconoscenze nasce dal non saper far parlare il cuore nelle grandi passioni che queste risvegliano. Le grandi passioni, in primo luogo, non sono effetto privativo delle riconoscenze; anzi queste appunto assai spesso, sciogliendo tutti i nodi, che sospendean la catastrofe, mettono in calma le grandi passioni già mosse. In secondo luogo Cornelio à ben dimostrato in cento passi delle sue Tragedie ch'ei sa far parlare così bene il cuor, che l'ingegno. E quando ancora avesse egli in questa parte lusingato alcun poco più del dovere il gusto regnante di quel tempo, in cui scriveva; per le infinite bellezze universalmente ammirate, delle quali abbondano i drammi suoi, meritava bene da un

Cri-

Critico Franceſe il Padre della Franceſe Tragedia quella indulgenza almeno, che non à negata Orazio a tutti i Poeti del mondo.

(1) Quando molte in un'opra io ſplender vegga
Beltà ſincere, a tollerar ſon pronto
Qualche difetto, a cui tal volta eſpone
La ſcarſa cura, o da cui mal difende
Ogni mortal la debolezza umana.

Nell' eſporre, oltre a ciò, il preſente Capitolo, à ſcoperta Dacier una fin ora ignota nuoviſſima legge drammatica, cioè che le riconoſcenze non poſſono eſſere il Soggetto d'un Dramma. Dal teſto Greco di queſto Capitolo non veggo come abbia potuto dedurla; ed è certo che nè Enzio, nè Pietro Vittorio, nè Caſtelvetro àn ſognato di ritrovarvela, nè chiaramente eſpreſſa, nè implicitamente indicata. E non ſaprei immaginarmi per qual ragione una riconoſcenza non poteſſe, come ogni altro avvenimento umano, eſſer tal volta un incidente ſubalterno, che fa ſtrada all' Azione principale; e tal volta ancora l'Azion principale medeſima, cioè il

(1) *Verum ubi plura nitent in carmine, non ego paucis*
Offendar maculis, quas vel incuria fudit,
Vel humana parum cavit natura.
Horat. Poet. v. 351.

il Soggetto del Dramma. Quando cotesta riconoscenza è l'ultima catastrofe, come può negarsele la graduazione di Soggetto? La riconoscenza, nella persona d'Edipo, del reo ignorato che si cercava, non è il Soggetto dell'Archetipo delle Tragedie? Ma bisognava inventare una legge per poter dire che Cornelio l'avea violata nel suo Eraclio.

CAPITOLO XI.

Della Riconoscenza, *e della* Peripezia. *Loro differenze, ed effetti. La* Passione *terza qualità indispensabile di un' Azione, secondo Aristotile. Dichiarazione del medesimo, che per la parola* Passioni *non intende quelle dell animo; ma i fisici patimenti del corpo. Difesa della interpretazione di Cornelio delle parole* le morti in palese. *Dubbj su la moderna regola di non insanguinare la scena.*

Spiegando ora Aristotile le *peripezie*, e le *riconoscenze*, dice che la peripezia è un inaspettato, ma sempre necessario, o verisimile cambiamento di fortuna; quale è quello, che succede nella persona di Edipo, quando è precipitato nell'orrida certezza del suo minacciato parricidio, ed incesto dalle ragioni medesime, che gli sono addotte da chi crede consolarlo, con-

convincendolo della vanità de' suoi timori: o come è l'altro, che s'incontra nel *Linceo*, tragedia di Teodecto: dove con improvvisa vicenda Linceo, per ordine di Danao condotto a morte, rimane felicemente in vita: e resta all'incontro miseramente ucciso Danao, che dell' altro avea comandato lo scempio.

Segue quindi a dire che la *riconoscenza* (come il nome dimostra) è il passaggio, che fanno dall' ignoranza alla notizia, e perciò dall' amicizia all' odio, o da questo a quella le persone destinate dal Poeta alla felicità, o alla miseria. E che di tutte le riconoscenze quella è la bellissima, che s'incontra (come nell' Edipo) congiunta con l' *ultima* peripezia. Vi aggiungo la parola *ultima*, che non si trova nel testo, perchè tale è appunto la riconoscenza dell' Edipo, addotta in esempio da Aristotile: il quale non potrebbe altrimenti intendersi; perchè tutte le riconoscenze, ancor che non sian le ultime, son per natura congiunte a qualche specie di peripezia. Accenna che vi sono altre più comuni riconoscenze; come quelle, che si fanno per mezzo di cose inanimate, o di fatti, da' quali vengono scoperti gli autori. Ma ripete che sempre

pre la più bella sarà quella, che à prima commendata: perchè produrrà compassione, o timore, che sono, secondo la sua sentenza, i proprj oggetti della tragica imitazione: e perchè l'esser altri o misero, o felice da tali cambiamenti deriva. Dice di più che la *riconoscenza* può essere semplice, o doppia; *semplice*, quando una persona riconosce un' altra, dalla quale essa era già conosciuta: e *doppia*, quando due persone scambievolmente si riconoscono; come si riconoscono in Tauride Ifigenia, ed Oreste nella tragedia d'Euripide.

Conclude il nostro Filosofo questo Capitolo, aggiungendo alla *riconoscenza*, ed alla *peripezia* anche una terza parte della favola, secondo lui, indispensabile, riguardante al Soggetto, cioè il πάθος la *passione*. Ma perchè non prendiamo equivoco, confondendo i fisici patimenti del corpo con le passioni dell' animo; spiega la sua mente così: *La passione è un' azione distruttiva, e dolorosa: come le morti in palese, i tormenti, le ferite, e tutte le altre cose di tal fatta* (1).

Cor-

(1) Πάθος δέ ἐστι πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά. οἷον, οἵ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι, καὶ αἱ περιωδυνίαι, καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα. Arist. Poet. Cap. XI. pag. 13.

Cornelio spiega le parole, le *morti in palese οἱ ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι*, *le morti in ispettacolo*: Enzio *le morti che si espongono al pubblico* (1), ed in circa nella stessa maniera tutti gli altri interpreti. Ma Dacier vuole che Cornelio abbia male inteso: e che le parole d' Aristotile significhino *le morti che lo spettatore chiaramente comprende, che altrove succedono, o succederanno, ma che egli attualmente non vede*. E ciò perchè altrimenti, secondo lui, Aristotile si opporrebbe alla pratica de' Greci *di non insanguinar la scena*. Cotesta regola *di non insanguinar la scena*, che si pretende fondata su la pratica de' Greci, à bisogno per me di molta spiegazione. Io non posso intenderla nel suo senso letterale e positivo: perchè discorderebbe appunto dalla pratica de' Greci, da Dacier citata. Non s' insanguina forse la scena, quando Eschilo fa inchiodar vivo Prometeo alla Scitica rupe per comando di Giove? Non s' insanguina forse quando Sofocle espone Edipo in teatro privo degli occhi, svelti allor allora dalla sua fronte, ancor grondante di caldo sangue, e tutto immondo della recente

(1) *Mortes quae palam exhibentur*.

cente carnificina il volto, il petto, e le mani? Non s'insanguina forse quando si veggono in iscena e la moglie, ed i figliuoli d'Ercole, da lui miseramente trafitti, ed ancor palpitanti? Non s'insanguina (dico) quando Ajace s'abbandona col petto su la nuda spada, da lui stabilita con l'else in terra a tal uso? Si dian pure i Critici la tortura, che vogliono, per sostener che Ajace non s'uccida in palese: non potranno essi assolutamente negare che si fanno immediatamente dopo la ferita lunghissime Scene intorno a lui trafitto, e visibile: poichè la sua donna Tecmessa, il suo fratello Teucro, e tutto il Coro gli si affannano intorno, lo cuoprono, e scuoprono, e s'affaticano a sollevarlo dal terreno, al quale è quasi inchiodato, onde non può esservi stato trasportato, ed il luogo visibile è sempre lo stesso. Non può dedursi tal regola nè pure da quella d'Orazio, che vieta di esporre in iscena gli orrori, ed i portenti incredibili; perchè (come spiegheremo nel Cap. XIV.) l'oggetto di questo divieto non è l'effusione del sangue, ma l'abuso della credenza del popolo. Nè può intendersi metaforicamente, come se l'uso di morire in iscena fosse condannato dalla

pratica de' Greci: poichè Alceſte vi muore a ſuo bell' agio: ed Ippolito vi termina la tragedia con l'ultimo ſoſpiro. Se ſi vuol poi finalmente che per coteſta legge di non inſanguinar la ſcena ſia ben permeſſo il moſtrare un perſonaggio, che va certamente a morire, farne ſentir le ultime voci, é farlo anche tornare in iſcena ferito a morte; e morirvi, ſe ſi vuole: e che la proibizione unicamente cada su l'atto di darſi, o di ricevere, a viſta del popolo, un colpo mortale; come vuol che l'intendiamo Dacier: oltre gli eſempj incontraſtabili di Ajace, e di Prometeo, oppoſti alla ſua ſentenza; io non ſaprei indovinare la ragione di tal divieto, e ſpecialmente fra i Greci, che cercano a bello ſtudio le più funeſte ed orribili ſituazioni, per farne ſpettacolo. Se mai per avventura ſi foſſero eſſi aſtenuti dall' uſar frequentemente coteſta azione, perchè abbia paruto loro difficile il rappreſentarla veriſimilmente in teatro; la difficoltà a' giorni noſtri è ſvanita: poichè non v'è giocolatore di piazza, che non ſappia oggidì con evidenza che gareggi col vero, fingere, in preſenza di tutto un popolo, d'immergerſi un pugnale nella gola, o nel petto, e di ritrarlo macchiato da una

viſi-

visibile e sanguinosa ferita. Ma lode al Cielo a' dì nostri non è la difficoltà di eseguirle quella, che rende così rara su i moderni teatri la rappresentazione di somiglianti atrocità. Ma, senza beccarsi inutilmente il cervello per rintracciare la sorgente di cotesta regola, tanto vantata a' dì nostri, quanto poco spiegata; a me pare che le parole d' Aristotile *οἱ ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι*, *le morti in palese* possano ottimamente significare la mostra de' cadaveri, della quale ànno gran cura di far uso i Tragici Greci sul lor teatro: e chiunque à con esso qualche leggiera familiarità, non può non averlo osservato. All' aprirsi d' una porta il cadavere d' Agamennone si presenta agli spettatori nella tragedia di questo nome, scritta da Eschilo: e non per altro che per adornarne lo spettacolo. Così quello di Fedra nell' Ippolito d' Euripide: anzi nell' Andromaca dell' autore medesimo si fa trasportare in pochi momenti da Delfo in Ftia quello dell' assassinato Pirro, unicamente per non defraudare il dramma d' un così allora gradito, e, secondo Aristotile, propriamente tragico condimento.

CAPITOLO XII.

Delle parti di Quantità . *Loro* nomi *e spiegazioni. Che la parola* discorso λέξις *è quì , ed altrove impiegata da Aristotile in senso di* discorso in musica . *Che dalle parole di Aristotile si argomenta che il Coro de' Greci era collocato sul loro teatro, ma in luogo diverso da quello degli Attori. Origini , cambiamenti , ed abusi del Coro. In qual maniera l' uso del Coro ne' drammi sia utile e verisimile. Divisioni de' drammi in* Scene , *ed* Atti , *tardi inventate da' Grammatici Latini, e con poca felicità assegnate. Spiegazione de' due precetti di Orazio, intorno al numero degli Atti , e de' personaggi . Che le Ariette del moderno Teatro conservano il nome , e la forma delle Strofe delle Greche Tragedie.*

AVendo fin quì esposte Aristotile *le parti di qualità* , cioè quelle che debbono considerarsi nel tutto insieme d' una tragedia, come la *favola*, il *costume*, la *sentenza*, il *discorso*, la *decorazione*, e la *musica*, viene ora (e non so perchè così tardi) ad esporre le altre parti, che chiama di quantità, le quali ànno a considerarsi, non già nel tutto insieme, ma ciascuna separatamente ne' membri particolari , de' quali il corpo intero della tragedia è formato . Dice che coteste *parti di quantità* son quattro: *Prologo*, *Episodio*, *Esodo*, e *Coro*. Che *Prologo* (o sia primo discorso) è tut-

ta

ta quella parte della tragedia, che procede alla prima uscita del Coro: che l' *Episodio* (o sia aggiunta) è tutto quello che si trova racchiuso fra l' uno, e l' altro canto del Coro: che *Esodo* (o sia esito, o fine) è tutto quello che rimane dopo che il Coro à per l' ultima volta cantato; e suddivide la quarta parte di quantità, cioè il Coro in *Parodos*, *Stasimon*, e *Commi*: dichiarando che chiamasi *Parodos* tutto il discorso, che fa il Coro quando comparisce la prima volta in teatro: *Stasimon* tutto ciò che il Coro, già *stabilito* (come la parola significa) e fermo in teatro, canta in tuono grave e posato: astenendosi perciò da' piedi metrici troppo precipitosi e solleciti, come sono l' anapesto, ed il trocheo: e che finalmente i *Commi* (voce derivata dal verbo *copto* κόπτω, che significa percuotere) sono *i pianti*, *ed i lamenti del Coro in comune con quelli che si odono dalla scena* (1). E si spiegano con la parola *Commi*, perchè cotesti lamenti erano accompagnati dalle percosse, che solevano darsi su la fronte, sul petto, ed altrove, per

 espri-

(1) Θρῆνος κοινὸς χορῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς. Aristot. Poet. Cap. XII. pag. 13.

esprimere il loro disperato dolore.

Nel contenuto di questo Capitolo, che nel testo è brevissimo, s'incontrano occasioni degne di riflessione, e d'esame: e credo che, per non esser poi obbligato ad interrompere il corso di quelle, che esigono maggior prolissità nell'esporle, sia più opportuno di premettere quì le due seguenti, che possono succintamente accennarsi.

E' da osservarsi dunque primieramente che quì nel definire Aristotile il Coro *Parodos*, lo chiama il *primo discorso, che fa il Coro, uscendo la prima volta in teatro* (1). Or tutto il Coro insieme non parla mai se non se cantando: dunque la parola λέξις *discorso* non significa sempre, appresso Aristotile, un discorso senza musica, come vorrebbero quei dotti, che sostengono che della tragedia solo i Cori si cantassero.

Ed in secondo luogo è da riflettersi che, spiegando quì il nostro Filosofo la parola *Commi*, per dire che sono i lamenti in comune del Coro, e degli Attori, dice i *lamenti del Coro, e della Scena*: onde par quindi incontrastabile che il Coro de' Greci

(1) Ἡ πρώτη λέξις. Arist. Poet. Cap. XII. pag. 13.

ci fosse collocato in luogo diverso dal palco, dove gl'istrioni rappresentavano, Riflessione non trascurata da Pietro Vittorio.

Ma, poichè tanto in questo Capitolo si è da Aristotile parlato del Coro, convien esaminare quali utili insegnamenti se ne possano ritrarre, onde arricchirne, e rettificarne la pratica del presente Teatro. E, per far ciò con fondamento di ragione, è indispensabile il riandar brevemente le prime origini del Coro, che ce ne scopriranno e l'indole, e le trasformazioni, e gli abusi.

Prima dell'età di Solone esisteva il nome di *Tragedia*: e non altro significava che *canto della vendemmia*, o *del capro*, come la parola dimostra, da *Ode* e *Trughe*, o da *Ode* e *Tragos*: o perchè le vendemmie erano le occasioni di questo canto: o perchè il capro era la vittima, che si svenava a Bacco, e si dava poi in premio al Poeta vincitore nella gara di comporre cotesta tragedia,

> Fra quei, che già d'un capro vil l'acquisto
> Nelle tragiche gare avean conteso &c. (1).

cioè cotesto Inno, Ditirambo, o Canzone, che Tragedia, e Coro chiamavasi: e che, per costume religioso, cantavano ogni

 anno

(1) *Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum &c.*
Horat. Poet. v. 220.

anno in coro, dopo aver raccolti i sudati frutti delle loro viti, gli allegri coltivatori delle Attiche campagne (1).

Or venne in mente a Tespi uno de' più antichi compositori di *tragedie* (cioè degl' inni, o cori suddetti) d' interromper la noja di quella lunga ed uniforme cantilena con l' introduzione d' un personaggio, che, raccontando a voce sola, ed esprimendo nel tempo istesso col gesto qualche azione (in quei principj probabilmente di Bacco) trattenesse più dilettevolmente il popolo, alternando col Coro il suo racconto. Piacque a tal segno la novità, che animato Eschilo dalla pubblica approvazione, aggiunse al primo il secondo Attore: fece con essi gustare agli spettatori il piacer del dialogo: vestì l'uno, e l' altro di abiti convenienti a' caratteri, che loro attribuiva: e sopra un decente palco li sollevò dal terreno.

Eschilo poi le maschere, e il decente
Abito aggiunse: ed insegnò su brevi
Legni il palco a comporre: e sul coturno
A sostenersi: e a sollevar lo stile (2).

In-

(1) *Athenæi*. Dipnosoph. Lib. II. pag. 40. apud Commelin. 1597. *in-folio*.

(2) *Post hunc personæ pallæque repertor honestæ*
Æschylus, & *modicis instravit pulpita tignis*,
Et docuit magnumque loqui, *nitique cothurno*.
Horat. Poet. v. 278.

Introdusse finalmente Sofocle il terzo Attore; e, valendosi al bisogno, come d'altro Attore, d'alcuno de' cantori del Coro, ebbe sufficienti personaggi per la rappresentazione d'una intera favola. Ed allora, al parer d'Aristotile, *si riposò il Dramma, avendo tutto quello, che la sua natura richiedeva* (1). Ma conservò sempre il nome di Tragedia. Sicchè, come fiore, o frutto dalla sua buccia, uscì il Dramma dal seno del Coro, cioè da quella primitiva cantilena, che Tragedia chiamavasi: e, benchè fosse cosa tanto dal Coro, da cui nasceva, diversa, non potè però mai da cotesta sua buccia separarsi; nè mai più deporre il nome di Tragedia, che cosa così diversa dal Dramma originalmente significa; perchè il culto religioso di Bacco, e le lodi di lui cantate in Coro, erano il principale oggetto delle lor feste: ed il Dramma, nuovamente nato fra quelle, non si considerava che come un ornamento aggiunto al canto del Coro.

E quindi è che Aristotile, nella divisione delle parti di quantità della Tragedia, chiama *Episodio*, cioè *aggiunta*, tutto

(1) Ἡ τραγῳδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν ἑαυτῆς φύσιν. Aristot. Poet. Cap. IV. pag. 5. C.

to quello, che si recita fra l'un canto, e l'altro del Coro; cioè tutto il Dramma. Ed è ciò così vero, che, avendo tentato alcun Poeta d'allora d'introdurre nelle sue favole altri affetti, ed azioni che quelle di Bacco, divenne oggetto di scandalo, e di riprensione, come asserisce Plutarco con le seguenti parole: *Avendo Frinico, ed Eschilo fatto traviar la Tragedia in favole, ed affetti; fu detto: che àn che far queste cose con Bacco* (1)? E tanto si disse, che l'οὐδὲν πρὸς Διονύσιον, *nulla a proposito di Bacco*, diventò uno degli antichi proverbj rammentato da Erasmo, *Adag. Chil. II. Cent. IV. proverb.* 57. Sicchè dovettero gli scrittori Tragici incaricarsi, lor mal grado, del Coro, cioè d'uno stuolo di sfaccendati, inutile per la favola, che, secondo la definizione dello stesso Aristotile, non è altro che *un ozioso curatore, che non presta a coloro, a' quali assiste, se non se unicamente la sua buona volontà* (2). Ed è assai credibile che tanti

(1) Ὥσπερ οὖν Φρυνίχου καὶ Αἰσχύλου τὴν τραγῳδίαν εἰς μύθους, καὶ πάθη προαγόντων, ἐλέχθη, τί ταῦτα πρὸς Διονύσιον. Plutarch. Sympos. Quæst. I. Operum Græc. Lat. Parisiis Typ. Reg. 1624. Tom. II. pag. 615.

(2) Ἔστι γὰρ ὁ χορὸς κηδευτὴς ἄπρακτος, εὔνοιαν γὰρ μόνον παρέχεται οἷς πάρεστι. Aristot. Probl. Sect. XIX. Quæst. XLIX. pag. 164.

tanti fossero allora i sospiri, che spargevano i poveri Poeti affannati sotto l'incomodo peso del Coro stabile, quante ora sono l'erudite lagrime de' nostri moderni legislatori, che ne deplorano così amaramente la perdita. Anzi io son quasi tentato di spiegar, come uno sfogo d'atra bile, la stravaganza del tanto maligno, quanto ingegnoso Aristofane, che (forse per farsene beffe) va componendo i suoi Cori or di vespe, or di rane, or d'uccelli, or di nuvole. Nè sarei lontano dal sospettare che potesse aver l'origine medesima quel ruffar, che va replicando ora in grave, ora in tuono acuto il Coro delle Furie nella tragedia d'Eschilo intitolata l'*Eumenidi*.

Essendo dunque rimasto il Coro, prima per l'imperiosa autorità della Religione, e per quella poi del tiranno invecchiato costume, pacifico ed inevitabile possessore del Teatro drammatico, si studiarono i Poeti (non potendo scaricarsene) di metterlo in qualche modo d'accordo col dramma, interessandolo nella favola: ma da questa poco felice cura sofferse appunto le più notabili violenze il genio e dell'uno, e dell'altro. Le sofferse il genio del Coro, che, destinato per sua natura a

radunarsi in un luogo convenuto, ed al determinato oggetto delle annue festive solennità, si trovò obbligato nel Dramma a concorrere, per lo più senza motivo, in una piazza, ed a rimanervi ozioso per tutto il corso d' una favola. Le sofferse, perchè cantando prima Odi, ed Inni, che si suppongono premeditati, era ben verisimile che tutti i Cantori convenissero ne' pensieri, e nelle parole medesime; ma quando tutte le persone, che compongono un coro, furono obbligate a cantare improvvisamente in un Dramma, a seconda degl' improvvisi motivi, che il corso dell' Azione andava loro di tratto in tratto improvvisamente somministrando, divenne inverisimilitudine insopportabile il dover supporre che tanti diversi individui possano e pensare, e spiegarsi nella medesima forma, improvvisamente parlando.

Le sofferse il genio del Dramma, che, per se stesso capace di rappresentar qualunque azione umana, si vide ristretto a quelle pochissime, che possono esser tolleranti di dodici, di quindici, e di fino a cinquanta perpetui ed incomodi testimonj: e le sofferse, perchè il difficile sforzo di costringere le azioni a questa tolleranza, rese meno scrupolosi i Poeti nell' evitar

tar gl'inconvenienti che ne derivano, e ſpecialmente le indiſcrete ed inveriſimili confidenze; come ſon, per cagion d'eſempio, quelle di Fedra, d'Elettra, e di Medea.

Ora i moderni autori, a' quali mancan le ſcuſe della ſuperſtizione, e del coſtume, non ſarebbero preſentemente degni di perdono, ſe per vana oſtentazione d'una magiſtrale (a creder loro) e pellegrina erudizione ſi oſtinaſſero a conſiderare il Coro ſtabile come parte eſſenziale e principale del Dramma: ed a violentarne il genio, torcendolo a' miniſterj repugnanti alla ſua natura.

Si ſtanca alla lunga la pazienza dello ſpettatore al continuo inſulto, che fa un tale abuſo al ſuo naturale diſcernimento, e ne puniſce gli autori; come, al riferir di Donato (1), avvenne finalmente alle antiche commedie, tenaci ancora del Coro. Poichè, quando dopo la rappreſentazione degli Attori incominciava eſſo la ſua nojoſa cantilena, ſorgevano concordemente gli auditori da' loro ſedili; ed, abbandonando lo ſpettacolo, avvertivano della ſua indiſcretezza il Poeta.

Tutto

(1) *Evanth. & Donat. de tragœd. & com. in theſaur. antiquit. græcar.* Tom. VIII. pag. 1685. Litt. D.

Tutto ciò, che si è detto fin ora del Coro stabile, non prova che debbasi perciò esiliar dal Dramma indifferentemente ogni specie di Coro. Perderebbe così il Teatro la facoltà di valersene con dignità, con diletto, e con verisimilitudine ne' trionfi, nelle feste, ed in molte somiglianti occasioni, nelle quali, potendosi supporre che si cantino cose premeditate, è naturalissimo che molte persone convengano ne' pensieri istessi, e nelle istesse parole. Anzi vi sono occasioni, nelle quali può verisimilmente il Coro accordarsi anche d'improvviso e ne' pensieri, e nelle espressioni; come, per cagion d'esempio, in una commozione, o giudizio popolare, dove tutti dimandino o giustizia, o vendetta, o pietà, o guerra, o pace, o altro di qualunque sorte. Ma in tali casi dee essere visibilissima, ed efficacissima la cagione, per la quale di tante forma una sola volontà; nè permette allora la legge del verisimile al Poeta maggior lunghezza di quella, che basta unicamente a spiegare quella sola e concorde sentenza, nella quale, violentato da una visibile e concorde cagione, tutto il popolo è convenuto. Ma che tutte le persone, che compongono un Coro stabile, si accordino d'im-

d'improvviso a pensare, ed esprimere con le parole medesime e comparazioni, e descrizioni, e lunghi racconti istorici, e sottili argomenti per dissuadere o persuadere, o prolisse congratulazioni, o eterne condoglienze, o diffusi, e poco opportuni bene spesso, insegnamenti morali; è un inverisimile così direttamente opposto alla natura, che à bisogno di tutta la potenza della superstizione, e del costume per esser perdonato agli antichi; coi quali dobbiamo bensì ne' pregi, ma non mai gareggiar nei difetti. *Poichè* (come Tacito saviamente asserisce) *non tutto ciò, che àn fatto gli antichi, è sempre il migliore; ma l'età nostra ancora molte arti, e maniere d'acquistar lode à prodotte, degne d'imitarsi da' posteri* (1).

Oltre i rammentati inconvenienti, altri ancora ne produsse il Coro, non già per sua, ma per colpa de' Critici. Non aveano (come ognun sa) le Greche tragedie, o commedie alcuna divisione accennata di *Scene*, o di *Atti*. I Grammatici (non già i Greci, ma i Latini, e ben tar-

(1) *Nec omnia apud priores meliora, sed nostra quoque ætas multa laudis & artium imitanda posteris tulit*. Tacitus Annal. Lib. III. Parisiis ad usum Delphini, 1682. Tom. I. pag. 467.

tardi) si applicarono a rinvenirle. Considerarono che ogni nuovo personaggio, che esca solo, o accompagnato sul palco a parlare; o che scemi, partendone, il numero di quelli che vi rimangono, cagiona sempre alcuna specie di novità o ne' soliloquj, o ne' dialoghi, o nelle Azioni. Riputarono queste alterazioni parti del Dramma, per natura distinte: le separarono, e le chiamarono Scene. Osservarono parimente che il canto del Coro interrompe, per lo più quattro volte, il corso della favola ne' drammi Greci, onde li divide in cinque parti; e, supponendo essi costante questa pratica, chiamarono le cinque parti suddette *Atti*, cioè azioni subalterne, che compongono la principale (1). Ed in tal guisa il Coro, ch'era stato per l'innanzi il fondamentale, e primitivo, anzi unico oggetto della tragedia, si trovò trasformato in un'aggiunta, o sia in un intermedio della medesima. Ma, nell'indicar poi ne' Greci drammi le supposte separazioni de' cinque Atti, si trovarono mise-

(1) *Actus est dictus ab actionibus communibus, quia totus genus δραματικὸν, est enim pars fabulæ continens diversas actiones pro diversitate quas diximus partium*. Scalig. Jul. Cæs. Poetices, Lib. I. pag. 34. *in-octavo*, apud Commelinum, 1607.

miseramente imbarazzati i Grammatici, sì perchè incontrarono in essi or maggiore, or minore il numero de' Cori (1); come perchè i canti di questi son talvolta così vicini fra loro, che la brevissima porzione frapposta del dramma non basta a farne un Atto ragionevole; o così fra loro lontani, che l'enorme porzione del dramma che racchiudono, non per un Atto solo, ma basterebbe quasi per una intera tragedia. Pur, ciò non ostante, non sapendo risolversi a rinunciare alla gloria della supposta scoperta, accusarono di cotesti inciampi l'incuria de' copisti; e divisero a lor talento nelle cinque, secondo essi, canoniche parti ogni Tragedia; collocando, anche tal volta mostruosamente, gl'intervalli degli Atti in siti, ne' quali visibilmente il corso dell'Azione non può essere in conto alcuno interrotto.

Fu avvalorata poi l'opinione de' Grammatici, intorno alla di loro prescritta divisione del Dramma in cinque Atti, dall' autorità del noto precetto d'Orazio:

 Favo-

(1) *Chori quoque rationem ac modum si animadvertes, facile deprehendes non in quinque, ut nunc, actus dicas fuisse fabulas*. Scal. Poet. Lib. III. pag. 336. apud Commelinum, 1607. *in-octavo*.

Favola, che richiesta, e replicata
Esser pretenda, alla comun misura
De' cinque Atti si adegui: e non si stenda
Nè più, nè men (1).

Ma da quello che già si è detto, e da quello che si dirà, spero che ognuno sarà meco convinto, che il sentimento di questo insigne Maestro ne' due citati versi è ben differente da quello, che si è comunemente adottato, e che le parole a prima vista presentano. Sarebbe troppo assurdo il credere che asserisse Orazio, che il dividere in cinque Atti, e non più nè meno, una tragedia, fosse qualità necessaria alla sua perfezione. Ma è ben prudentissimo, e di lui degno consiglio l'avvertire il Poeta, che, per piacere al popolo, ed esser con istanza ridimandato, non basta che il Dramma sia intrinsecamente perfetto; ma conviene ancora aver grandissima cura di secondare in esso, scrivendolo, il comodo, e l'assuefazione degli spettatori, a' quali se ne destina la rappresentazione. Al tempo d'Orazio erano assuefatti i Romani alla consueta lunghezza de' cinque Atti, ed a' quattro usa-
ti

(1) *Neve minor, neu sit quinto productior actu*
Fabula, quæ posci vult & spectata reponi.
Horat. Poet. v. 189.

ti ripoſi, o intervalli de' medeſimi; e crede ſaggiamente Orazio che un Poeta avrebbe meſſo in riſchio la fortuna del ſuo Dramma, benchè perfetto, volendo obbligare il popolo ad aſſuefazioni diverſe da quelle, che ne' pubblici teatri, quando egli ſcriveva, regnavano. Se aveſſe Orazio ſcritta la ſua Arte Poetica quaranta anni innanzi, avrebbe forſe raccomandata la diviſione de' drammi in tre Atti, per la ragione ſteſſa, per la quale, quaranta anni dopo, in cinque preſcriſſe che ſi faceſſe. Poichè da una lettera, che è l'ultima del libro primo delle medeſime, ſcritta da Cicerone al ſuo Fratello Quinto, pare evidente, che allora i pubblici Drammi in tre, e non in cinque Atti ordinariamente ſi divideſſero. *Di queſto finalmente e ti eſorto, e ti prego: che tu (ſiccome de' buoni Poeti, e degl' induſtri Attori è coſtume) in queſta eſtrema parte, e conchiuſione dell' affare, e dell' ufficio tuo ti moſtri diligentiſſimo: di ſorte che il terzo anno del tuo impero, al pari di un terzo Atto, perfettiſſimo eſſere ſtato, ed ornatiſſimo compariſca* (1).

 E di

(1) *Illud te ad extremum & oro, & hortor, ut tanquam Poetæ boni, & Actores induſtrii ſolent, ſic tu in extrema parte, & concluſione muneris, ac negotii tui, dili-*

E di questo evidente pericolo, che corre un Dramma, ove non si rispettino le consuetudini de' popoli spettatori, abbiamo a' dì nostri una convincentissima prova. Poichè essendosi tentato in Italia d'introdurre su i pubblici teatri di musica i Drammi divisi in cinque Atti, è convenuto abbandonare l'impresa, mercè la fredda accoglienza che l'insolita novità vi riscosse. Quindi parmi limpidamente provato che peccherebbe egualmente contro questo avvertimento d'Orazio chi presentasse per pubblico consueto spettacolo un Dramma di cinque Atti ad una nazione assuefatta a non soffrirne che tre; e chi n'esponesse uno di tre ad altra accostumata ad esigerne cinque. Dissi *pubblico*, *e consueto spettacolo*, per avvertire che, se il Dramma non fosse ai pubblici accostumati spettacoli destinato, ma ad alcuna insolita, per avventura, particolar festiva occasione, dal comodo, e dal bisogno di questa dovrebbe prender norma e misura, e non dalle popolari assuefazioni; e, quantunque brevissimo, e d'un Atto solo, non sarebbe (purchè

diligentissimus sis : ut hic tertius annus imperii tui, tamquam tertius actus, perfectissimus, atque ornatissimus fuisse videatur. Cic. Epist. ad Quintum Fratrem, Lib. primo, Epist. prima, in fine.

chè con egual' arte eseguito) men perfetto degli altri; come men perfette non sono, eseguite con egual magistero, delle pitture d'una vastissima cupola quelle d'un angustissimo gabinetto.

Sicchè nè autorità di precetto, nè costanza d'esempj, nè alcuna apparente ragione esige indispensabilmente, ed in ogni caso la supposta divisione; ed è gran motivo d'umiliazione per la vanità dell'ingegno umano il considerar quanti, per altro dottissimi e solenni Letterati, àn fatto dipender da questa l'approvazione, o la condanna d'un dramma: quasi che il cinque fosse della categoria de' misteriosi numeri di Pitagora: o come se bisognasse gran profondità di dottrina, o particolare elevazione d'ingegno per dividere più tosto in cinque, che in tre parti la rappresentazione d'un dramma.

E' visibile che alcuni avvertimenti di Orazio non riguardano l'arte necessaria ad uno scrittore per rendere perfetta in se stessa la sua Tragedia; ma gli raccomandano bensì la giudiziosa cura di adattarle ad alcune estrinseche accidentali circostanze, che possono tal volta decidere della sua fortuna: come alla opportunità de' luoghi, ai costumi, ed alle opinioni

del popolo, ed al comodo degli Attori, dove, innanzi a cui, e da' quali dovrà essere rappresentata. Di questo genere parmi che sia (come si è mostrato) il precetto delle divisioni in cinque Atti: ed alcun simile oggetto parmi altresì che possa aver l'altro, nel quale, quasi immediatamente, ci prescrive, che non si affanni a parlare un quarto personaggio:

E molto un quarto
Personaggio a parlar non si affatichi (1).

Ciò non può significare certamente che sia un fallo l'introdurre a parlare più di tre persone nella medesima Scena. Gli esempj della contraria pratica, che si trovano negli antichi, àn fatto dire a Scaligero: *Non v'è scrupolo alcuno nel far che anche quattro parlino nella medesima Scena* (2). E varj illustri moderni ci àn dimostrato col fatto il vantaggioso e lodevole uso, che può fare un destro ed esperto autore di molti interlocutori nella Scena medesima. Chi sa che questo precetto non riguardi il comodo degli Attori, siccome quel-

(1) *Nec quarta loqui persona laboret.*
Horat. Ep. ad Pison. v. 192.

(2) *Quatuor etiam in eadem Scena loqui nulla religio est.*
Scal. Poet. Lib. III.

quello della divisione degli Atti riguardava le assuefazioni degli spettatori. Forse le compagnie degl'istrioni non eccedevano allora il numero di tre; coi quali (secondo Aristotile) avea conseguito la Tragedia tutto quello, che esigeva la sua natura, e si era in quello stato fermata. E' favorita questa conghiettura dal seguente Epigramma di Marziale:

Sono tre gl'Istrioni: e pure amante
Di quattro è la tua Paola: è a lei piaciuto
Anche, o Luperco, il personaggio muto (1).

ed in tal caso, dovendo rappresentar quei soli tre istrioni maggior numero di personaggi, dovea pensare il Poeta a lasciare il necessario tempo a quello, che dovea travestirsi. Sicchè il precetto non sarebbe relativo alla perfezione intrinseca della tragedia, ma solo al comodo del troppo ristretto numero degl'istrioni: al quale si suppliva per altro, non solo col cambiamento degli abiti, e delle maschere; ma spesso con qualche cantor del Coro: e forse ancora tal volta lasciando pronunciare ai personaggi, che chiamavansi mu-

 ti,

(1) *Comœdi tres sunt, sed amat tua Paulla, Luperce,
Quatuor: & κωφὸν Paulla πρόσωπον amat.*
Martial. Lib. VI. Epigr. VI. Parisiis ad usum Delph. 1680. pag. 310.

ti, cioè alle *Comparse*, qualche breve detto, per cui non bisognasse l' abilità magistrale de' tre canonici istrioni.

Ma quando ancora questa conghiettura non resiste all'esame, non sarebbe però mai inutile il precetto d' Orazio, sanamente spiegato. Dicendo egli *che un quarto Personaggio* non laboret; *cioè non si affanni, non si sforzi, non si affatichi a parlare;* avverte figuratamente i Poeti di non mettersi molto spesso ed inconsideratamente in simil cimento. E la solidità di questo avvertimento è ben sensibile agli scrittori Drammatici, che ànno esperimentato; operando, quanta cura, quanto artificio, e quanta sperienza bisogna per sostenere il dialogo fra quattro, o più personaggi, senza urtare o nell' ozio di alcuni, o nella confusione di tutti.

Prima di abbandonare questa materia; converrebbe esaminare come, ed a qual fine imitassero i Cori coi moti loro, ora, procedendo a sinistra, il giro del primo mobile, ora quello de' Pianeti, rivolgendosi a destra, ed ora la stabilità della terra, rimanendo immobili. Ma della vaghezza, e dell' utilità di coteste astronomiche rappresentazioni, o rinvenute negli antichi, o loro dagl' ingegnosi Critici at-

tri-

tribuite, giudichi ognuno a suo senno. A noi giova, a questo proposito, unicamente l'osservare, che tutto quello che cantava il Coro, nel formar cotesti giri, prendeva nome dal fatto, e chiamavasi *Strofa*, cioè *rivolgimento*: *Antistrofe*, cioè *rivolgimento opposto*; ed *Epodo*, cioè *aggiunta al canto*. Che scrivendo il Poeta coteste Strofe, Antistrofe, ed Epodi, cambiava i metri usati in tutto il resto della tragedia: abbandonava tal volta il jambo: si valea degli anapesti, e de' trochei, piedi più veloci e vivaci: e legava insieme un certo determinato numero di versi, adattato ad una particolare periodica cantilena, che con altre parole, ma con le misure, e con le cadenze medesime potea più volte replicarsi: che di cotesta più artificiosa musica, che avea preso il nome dai rammentati giri, non si valse poi il Coro unicamente cantando solo, ma tal volta a vicenda con gli Attori; e gli Attori parimente tal volta scompagnati dal Coro. E giova l'osservar finalmente che appunto di coteste cantilene determinate, che possono replicarsi con diverse parole, conservando le misure, e le cadenze medesime, son composte tutte le Odi, e le Canzoni, e le Canzonette in Italia, la quale ne con-

conserva fedelmente, e la forma, ed il nome, chiamandole tuttavia universalmente *Strofe*, e *Strofette*. Or che altro son mai le Ariette de' nostri Drammi musicali, se non se le suddette antiche Strofe? E perchè mai tanto si grida contro queste visibili e patenti reliquie del Teatro Greco? e da quei dotti medesimi, che sempre ce ne raccomandano l'imitazione?

Ma chi vuole essere pienamente convinto delle enormi traveggole di coloro, che in tuono tanto autorevole condannano, come disprezzabili invenzioni del Teatro moderno, le nostre *arie*, *duetti*, e *terzetti*, legga l'erudita e savia dissertazione, che si trova alla pagina 168. nel secondo de' due volumi, aggiunti alla ristampa *in-ottavo*, fatta in Napoli il 1774. de' Libri Poetici della Bibbia, mirabilmente tradotti in metri Italiani dal dottissimo Signor D. Saverio Mattei: e non solo troverà ivi gl'innumerabili passi del Teatro Greco, che convengono in ciò con la nostra presente pratica; ma vedrà ancora quanto ingiustamente alcuni Critici Francesi disapprovino l'uso delle comparazioni ne' nostri Poemi drammatici: uso ostentato particolarmente da' Greci nelle tragedie, e commedie loro, e somministrato dalla natura, che suggerisce

sce

ſce a tutti gli uomini il ripiego di ricorrere alle comparazioni, ed alle metafore (che ne ſono una ſpecie) per eſprimere i loro concetti con quella vivacità, ed evidenza, della quale non è capace il proprio, ſemplice, e poſitivo linguaggio: vedrà di qual neceſſario ſuſſidio priverebbe i Poemi drammatici chi toglieſſe loro (come vuol d'Aubignac, ed i ſuoi ſeguaci) le note in margine, che inſtruiſcono i lettori delle circoſtanze, che non poſſono eſſere eſpoſte che dalla rappreſentazione, e che ignorate renderebbero l' azione inintelligibile; e vedrà varj altri paralogiſmi ſcoperti ne' nuovi canoni de' moderni maeſtri dalla illuminata perſpicacia dello ſteſſo Sig. D. Saverio Mattei: coi pareri del quale io mi trovo, ſenza eſſerne ſeco convenuto, perfettamente d' accordo in queſto mio Eſtratto, il quale, benchè già da lungo tempo immaginato e diſteſo; ſi trovava tuttavia inedito appreſſo di me; nè poteva eſſere ſtato da lui per alcun modo veduto. Ed io reco a ſomma mia gloria la ſpontanea accidentale concordia de' miei coi penſieri di così inſigne Letterato, l' eſatto ed incorrotto giudizio di cui non ſoggiace ad altra ſeduzione, ſe non ſe alla viſibilmente eccesſiva parzialità, di cui egli coſtantemente mi onora.

CA-

CAPITOLO XIII.

Qual debba essere il Protagonista, secondo Aristotile. Dubbj di Pietro Cornelio. Decisioni di Dacier. Preferenza che dà Aristotile alle Catastrofi funeste, benchè da molti, anche a suo tempo, disapprovate. Aristotile difeso da una apparente contraddizione.

ESposte le parti di qualità e di quantità, e deciso che la costituzione più bella d'una favola è l'*implessa*, cioè la *ravvolta*; passa a determinare in questo Capitolo Aristotile qual debba essere il carattere del Protagonista; affinchè sia atto ad eccitare la commiserazione, ed il terrore, coi quali si purga ogni passione; e senza i quali non v'è Dramma (a suo parere) che possa aspirar giustamente alla graduazione di tragico. Prescrive perciò che si scelga per Protagonista un personaggio illustre, ma che non sia eccellente nè in malvagità, nè in virtù. Perchè il felice fine dello scellerato (che per altro fra i Tragici Greci è frequente) dispiace ad ognuno: ed il fine funesto del medesimo non produce nè terrore, nè pietà. Non vuole neppure che sia il Protagonista d'una bontà eccellente ed irreprensibile;

per-

perchè, essendo allora d'un ordine differente dal comune degli uomini, non produce in noi il terrore, e la compassione, che nasce dalle sventure de' nostri simili. Sicchè conclude, che non rimane altro carattere da darsi ad un Protagonista che quello di mezzo, cioè d'*uomo mediocremente buono:* che cada in una considerabile disgrazia, non per alcuna grave sceleratezza, ma per qualche fallo, o trascorso, che Aristotile chiama ἁμαρτίαν, e Dacier *faute involontaire*. E dà Aristotile per esempio di questo, per un Protagonista, unico carattere, quello d'Edipo, e di Tieste.

Ora il povero Cornelio à qualche difficoltà su l'universalità di questa regola: e produce (oltre le altre ragioni) l'esempio, che prova il contrario, della universale approvazione riscossa dal suo *Polliuto*: Tragedia, nella quale il Protagonista à il carattere di perfettissima ed irreprensibile bontà: ed è stata, ciò non ostante, ed è ammirata ed applaudita da tutte le nazioni, ed in tutte le lingue. Ma gli risponde Dacier, *che da cotesto strepitoso, comune, e costante applauso può bene in qualche maniera esser difeso l'Autore; ma che l'applauso medesimo non può difender se stesso.*

Oltre

Oltre a ciò, gli esempj prodotti da Aristotile ne' caratteri d' Edipo, e di Tieste, non pajono a Cornelio concordi alla regola; poichè non conosce egli in Edipo delitto alcuno, che meriti le disgrazie, ch' ei soffre: nè mediocrità di colpa nelle scelleraggini di Tieste. In fatti Edipo è uomo di virtù così pura e sublime, che per evitar il rischio minacciatogli dall'oracolo, di divenire incestuoso, e parricida, abbandona la casa, che crede paterna, avventura la successione d' un regno, e va ramingo e solo volontariamente in esilio. E' uomo di tal valore, che assalito ed insultato con soperchieria da un numero di persone, in vece di volgersi in fuga, si difende valorosamente solo, ne uccide uno, ne ferisce alcun altro, e li dissipa tutti. E' uomo di così acuto e felice ingegno, e di così eroico carattere, che, per liberare l' infelice città di Tebe da un orribile flagello, si espone a sciorre un enigma fin allora ad ogni altro inespicabile, e che non disciolto gli avrebbe costato la vita. Tieste all' incontro è uno scellerato, che abusa della moglie del suo fratello. Or come il primo è mediocremente buono; e come il secondo è mediocremente malvagio? Ecco le ragioni di Dacier: *Edipo è reo, perchè è curioso,*

rioso e collerico: Tieste è scusabile, perchè non pecca volontariamente, ma trasportato da una passione. La curiosità peccaminosa di Edipo è l'impazienza di scoprir l'uccisore di Lajo, che, d'ordine d'un oracolo, conveniva scoprire, e scacciar di Tebe per liberarla dalla peste. Or non è questo un terribile delitto? E lo sdegno vizioso è quello, che si accende in Edipo alla inaspettata ed inverisimile accusa di Creonte, che dichiara Edipo l'uccisore, che si cerca: e dal natural sospetto, che in Edipo giustamente nasce, che questa sia una malvagia invenzione dell'ambizioso Creonte per iscacciarlo di Tebe, e farsi luogo al trono. Sospetto giustissimo, a tenore del reo carattere, che, secondo Sofocle medesimo, è attribuito a Creonte per tutto; e specialmente nell'Antigona, e nell'Edipo Coloneo. Ma fra le altre sventure del povero Edipo dovea esservi ancor questa, cioè che non potesse la bontà sua conciliarsi con l'infallibilità d'Aristotile. Per sostener cotesta infallibità non à dubitato Plutarco, e, su le sue tracce, una folla di critici, di metter nel numero de' delitti e lo sdegno contro i calunniatori, e la curiosità, anzi l'impazienza di ubbidire agli ordini del Cielo. Dio ci guar-

guardi dalla invincibile oſtinazione de' Dotti, innamorati de' loro ſiſtemi, anche aſſurdi, irragionevoli, e ſtravaganti. E la ſcuſa all' incontro, che rende mediocri, come involontarie, le ſcelleraggini di Tieſte, dovrebbe eſſere la violenza d' una paſſione.

In primo luogo il medeſimo Ariſtotile, che produce quì Tieſte per eſempio del carattere mezzanamente cattivo, à deciſo: *Che le azioni umane tutte ſi fanno per impulſo d' ira, di concupiſcenza: e che ſarebbe aſſurdo il dire, che perciò ſiano involontarie* (1). Ma Dacier (che non l' ignora) pretende di conciliare una così viſibile antinomia, dicendo, *che ciò è vero, quando ſi conſiderano coteſte azioni en détail & à fond*; ma che quando ſon conſiderate *en général & en elles-mêmes, ſi può dire che ſono involontarie, e forzate*: diſtinzione della categoria delle innumerabili, che io, per diſgrazia mia, non intendo. Ma disfido intanto Dacier a trovarmi uno ſcellerato, ſe baſta una paſſione a giuſtificarlo: ed a produrmi un buono,

(1) Αἱ δὲ πράξεις τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ θυμοῦ, καὶ ἐπιθυμίας, ἄτοπον δὴ τὸ τιθέναι ἀκούσια ταῦτα. Ariſtot. de Moribus, Lib. III. Cap. III. pag. 37. E.

no, se l'impazienza di fare il suo dovere, e l'indignazione contro le calunnie sono delitti degni di castigo. Ma finalmente, fra dispareri così autorevoli e contradditorj, io non veggo a chi poter più sicuramente ricorrere, che alle decisioni della esperienza.

Confessa quì Aristotile che, del suo tempo, era da molti disapprovato Euripide, perchè terminava la maggior parte delle sue tragedie con catastrofe funesta; ma sostiene che per questa ragione appunto egli è il più Tragico di tutti: che questa accusa nasceva dalla debolezza degli spettatori: e che quei Poeti, che per secondarne il genio, tenevano un cammino diverso da quello d' Euripide, cadevano nell'insopportabile inconveniente di vedersi terminare una tragedia con la riconciliazione de' più crudeli nemici, e senza che alcuno sia stato ucciso, nè che si sia sparsa una sola stilla di sangue. Questo, che forse lo era a quelli d' Aristotile, non è inconveniente a' giorni nostri: e convien credere, che scrivendo oggi questo gran Filosofo la sua Arte Poetica, adatterebbe il predetto suo canone a' costumi presenti, a non a quelli di venti secoli indietro.

Potrebbe ad alcuno parer per avventura

contraddizione l'avere Aristotile detto nel principio di questo Capitolo, che la più bella delle favole tragiche sia l'implessa, cioè la ravvolta: e l'aver dato all'opposto verso il fine il *primo* luogo alla semplice. Ma conviene avvertire che in principio parla il Filosofo chiaramente del nodo, o sia Epitesi: e parla nel fine dello scioglimento, o sia Catastrofe; onde non v'è contraddizione nella sua sentenza, approvando egli distintamente più l'Epitesi ravvolta, che la semplice, e più la Catastrofe semplice, che la doppia: della qual doppia catastrofe (che concede alle commedie) produce l'esempio nell'Odissea: nella quale il fine per li malvagi è funesto, ed il fine per li buoni è felice. Ma cotesta felicità (a tenore del suo, fin da bel principio stabilito, e sempre inculcato sistema) si oppone direttamente al principale oggetto della tragedia, che non può rivolgersi, secondo lui, sopra altri poli che sul terrore, e la compassione.

CAPI-

CAPITOLO XIV.

Che il terrore, e la compassione non debbono nascere dalle decorazioni, ma dal Soggetto, e dagli accidenti del Dramma. Le portentose mostruosità condannate da Aristotile. La ragione, che egli di ciò adduce, meno per noi efficace che quella d'Orazio. Quattro sole maniere d'Azioni tragiche, fra le quali vuole Aristotile che unicamente si possa scegliere. Osservazioni su le medesime, e specialmente su l'ultima. Bellissimo parere di Cornelio su l'eccellenza d'una delle maniere di Azioni tragiche, che da Aristotile è fra le più disprezzabili annoverata. Difficile conciliazione di due proposizioni d'Aristotile.

AVvertasi che Dacier, per sue ragioni, forse validissime, divide in due Capitoli questo, che nella grande edizione d'Aristotile, di cui mi vaglio, forma il solo Capitolo decimoquarto. Ma io, che non deggio, e non voglio farmi giudice fra tanti dottissimi Espositori, rispetto al maggior merito delle varie loro divisioni, e tal volta trasposizioni del testo; ò creduto di non dovermi dilungar dall'ordine, che ò ritrovato nella citata edizione di Parigi, la quale, unicamente per rendere agevole agli altri, ed a me stesso il ritrovar quando si voglia qualunque passaggio della Poetica, mi sono fin da bel principio determinato, e protestato di seguitare.

Decide giustamente Aristotile, che non compie il Poeta il suo dovere, quando lascia allo spettacolo, cioè alla decorazione tutto il peso di cagionare il *terrore* e la *compassione*. Ma che debbono queste nascere dal Soggetto, e dagli accidenti; siccome avviene nell' *Edipo* di Sofocle, che solamente letto, produce ne' lettori quel moto d' animo, che l' *Eumenidi* di Eschilo non possono produrre se non se rappresentate: ed il terror delle quali è dovuto al sarto, e non al Poeta. Dice di più, che quei Poeti, che cercano, per dilettare, non già il *terribile*, ed il *compassionevole*, ma il *mostruoso*, ed il *portentoso*, sono parimente condannabili. E la sua ragione si è, *che non dessi cercar dalla tragedia ogni specie di piacere; ma sol quello che è suo proprio* (1). Ed intende per suo proprio quello unicamente, che può nascere dal terrore, e dalla compassione. Io concepisco l' utilità di questo savio precetto, ma non così la solidità della ragione, che egli ne adduce: cioè che la rappresentazione di tali mostruosi portenti sia condannabile, sol perchè questi non cagionano

(1) Οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγῳδίας, ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. Aristot. Poet. Cap. XIV. pag. 15. D.

nano nè terrore, nè compaſſione. Tutto il riſpetto giuſtiſſimo, che io mi ſento per queſto gran Filoſofo, non baſta a farmi credere, che non poſſa la Tragedia valerſi d'altri iſtromenti per le ſue operazioni, che del ſolo terrore, e della ſola pietà. Parmi (come già di ſopra più diffuſamente ſi è detto) che l'ammirazione della virtù, rappreſentata in mille diverſiſſimi aſpetti, come nell'amicizia, nella gratitudine, nell'amor della patria, nella coſtanza ne' diſaſtri, nella generoſità co' nemici, ed in tante altre ſue commendabili modificazioni; e l'abborrimento all'incontro delle malvage diſpoſizioni del cuore umano, che fanno a quelle aſſai ſpeſſo impedimento, e contraſto; parmi (dico) che ſiano tutti mezzi efficaci e lodevoli per dilettare non meno che per giovare; ſenza condannar lo ſpettatore a dovere inorridire eternamente, ed eternamente a compiangere. Vieta anche Orazio le portentoſe rappreſentazioni; ma rende ben diverſa ragione del ſuo divieto. Ei dice, *che queſte non ſono ſofferte dagli ſpettatori, perchè nulla ànno in se di credibile*: e coteſta ſpiegazione è più proporzionata alla limitata eſtenſione del mio intendimento:

E dell'altrui credenza
Non abusar: sicchè il fanciullo istesso
Che prima divorò, vivo si tragga
Una Lamia dal ventre (1).

Ed altrove:

Medea non venga,
Ad un popolo in faccia, i proprj figli
A trucidar: lo scellerato Atreo
Non ardisca apprestar viscere umane
Pubblicamente in cibo: e non si vegga
Mutar Progne in augel, Cadmo in serpente.
Tutto ciò che a mostrar prendi in tal guisa,
Il mio soffrir, la mia credenza eccede (2).

Esponendo poi quali siano gli accidenti veramente Tragici, cioè atti a cagionar terrore e commiserazione, pone per fondamento, che non debbono essere quei misfatti, che accadono fra persone non congiunte d'amore, d'amicizia, o di sangue; perchè non possono questi eccitare altro che qualche ordinario sentimento di umanità: ma che, quando all'incontro un fratello uccide, o è sul punto d'uccidere il fratello; un figlio il padre; una ma-

(1) *Nec quodcumque volet poscat sibi fabula credi:*
Neu pransæ Lamiæ vivum puerum extrahat alvo.
Horat. Poet. v. 339.

(2) *Nec pueros coram populo Medea trucidet:*
Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus:
Aut in avem Progne vertatur, Cadmus in anguem.
Quodcumque ostendis mihi sic incredulus odi.
Horat. Poet. v. 185.

madre il figlio; un figlio la madre, o cosa somigliante; allora si è trovato quello che richiede la Tragedia: e che questo conviene che unicamente si cerchi. E passando quindi alle favorite sue divisioni, vuol che non vi sieno che tre, o al più quattro maniere di Azioni tragiche, fra le quali si possa scegliere.

La *prima* è, quando il personaggio opera conoscendo ciò che fa, e l'eseguisce: come Medea quando uccide i figliuoli.

La *seconda* è, quando non conosce il personaggio l'atrocità dell'azione, se non se dopo averla eseguita: come Edipo, Alcmeone, e Telegono.

La *terza*, quando il personaggio, che per ignoranza è sul punto di commettere un atroce misfatto, lo conosce, e se ne astiene: come è Merope, ed Ifigenia.

E la *quarta*, che Aristotile crede la peggiore, e la più disprezzabile, è quando, conoscendo il personaggio ciò che fa, intraprende un'azione atroce, e poi non la eseguisce, come nell'*Antigona* di Sofocle il Principe Emone, che si muove ad uccidere il padre, e poi non lo uccide.

Or questa quarta maniera, tanto da Aristotile disapprovata, pare a me (salvo il rispetto ad un tanto maestro dovuto)

che potrebbe essere eccellentemente trattata. Se Emone (per cagion d'esempio) trovandosi fra l'ultime angosce appresso alla sua moribonda Antigona, vedesse comparirsi innanzi il padre Creonte, che la fa così ingiustamente, e così barbaramente morire: e corresse nella cecità del primo impeto ad ucciderlo; ma nell'atto di vibrare il colpo, sopraffatto dall' autorità degli sguardi, e della voce paterna, non si trovasse più coraggio bastante a superar le opposizioni della natura, e della lunga abituale venerazione; onde non potendo nè salvare, nè vendicar la sposa, desse sfogo all'eccesso del suo già commosso furore, uccidendo disperatamente se stesso; la catastrofe sarebbe (cred'io) delle più vive, che possano immaginarsi; poichè esprimerebbe insieme il sommo grado d'efficacia, a cui possan mai giungere le ragioni dell'amore, della natura, del costume, e della disperazione. Nè sarebbe mancante dell' indispensabile *patos* Aristotelico, cioè della commozione, che nasce dalla vista de' moribondi, e delle ferite. Se in Sofocle non produce negli spettatori considerabile effetto un tale accidente, è perchè il padre si salva fuggendo: onde manca il più bello, ed il più tenero del caso,

che

che è il contrasto d'un amore, e d'un rispetto filiale, che esercita la sua autorità anche in un animo già non più signor di se stesso. Sofocle avrà forse avute le sue ragioni per tener questa via; ma le particolari ragioni di Sofocle non giustificano una regola generale.

Cornelio à repugnanza ad accettare la graduazione da Aristotile stabilita fra le suddette quattro maniere: e non intende perchè la prima, cioè *il commettere un misfatto, conoscendolo tale, come fa Medea, quando uccide i figliuoli, sia tanto inferiore alla terza, cioè all' intraprendere un misfatto, senza conoscerne l' atrocità: scoprirla sul punto dell' esecuzione, ed astenersene; come fa Merope, riconoscendo il figliuolo in tal punto*. Consente Cornelio che il caso di Merope sia de' più teatrali, che possano immaginarsi: ma dice che tutta la sua bellezza si riduce al solo momento della riconoscenza, cioè sul fine del dramma; in tutto il corso del quale il Protagonista rimane sempre nella situazione medesima di volere uccidere una persona, che non suppone a se congiunta nè d'amicizia, nè di sangue: situazione non tragica, secondo Aristotile istesso. Onde il Poeta non trova occasioni di mettere in tumulto gli affetti.

ti. Ma che all'incontro nel primo caso di Medea, la quale si propone, conosce, ed eseguisce un atroce misfatto; la continua agitazione del Protagonista, che sempre ondeggia fra l'amore, e lo sdegno, fra la brama di vendicarsi, e l'orror del delitto; riempie non la sola Catastrofe, ma tutta l'intera Tragedia: poichè le cagioni che a grado a grado lo spingono a proporsi un orribile attentato: le repugnanze della natura, i furori, e le tenerezze, che alternamente ne nascono, forniscono al Poeta ampia materia di mostrare il suo personaggio in situazione sempre nuova, sempre violenta, e sempre incerta, fino a quell'ultimo impulso, che lo determina.

Avendo poco prima asserito Aristotile, *che la favola ben costituita debba non da cattiva in buona, ma da buona in cattiva fortuna cambiarsi* (1); e che appunto perchè termina Euripide quasi tutte le sue tragedie con fine funesto, sia sommamente da lodarsi, come più Tragico degli altri; anche a dispetto de' molti, che a suo tempo (come egli stesso ci assicura) lo disap-

pro-

(1) Ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἁπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας, ἀλλὰ τοὐναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν. Aristot. Poet. Cap. XIII. pag. 14. D.

provavano; pare che in questo Capitolo manifestamente si contraddica, mettendo qui nel luogo più degno le azioni di Merope, e d'Ifigenia in Tauride, che terminano con lieto fine. Ma si scandalizza Dacier d'una tale opinione, come di gravissimo sacrilegio. Dice che da nessuno degli Espositori è stato inteso questo Capitolo: e ne concilia la contraddizione con un *distinguo*, che à la disgrazia medesima.

Non vuole il nostro Filosofo che nelle favole conosciute si alterino punto quelle qualità veramente tragiche, che in esse si ritrovano. Clitennestra, ed Erifile debbono assolutamente essere uccise da' loro figliuoli, Oreste, ed Alcmeone; e l'invenzione del Poeta non dee esercitarsi che negl'incidenti, dai quali coteste tragiche azioni sono nel corso d'una favola verisimilmente prodotte: azioni secondo lui così necessarie al coturno, che non iscusa solo, ma approva i primi Poeti, e quelli del suo tempo, d'essersi ristretti a prender per lo più i Soggetti delle tragedie loro dalla storia di quelle poche famiglie, che ne aveano fortunatamente abbondato. Di questo precetto, o consiglio potremmo noi difficilmente a' dì nostri ritrarre qualche profitto. Ma, oltre che giova mettere in vista l'eccessiva par-

zialità d'Ariſtotile per le Azioni orribili; non dovea qui traſcurarſi, per non renderne mancante l' Eſtratto, che ci ſiamo propoſto.

CAPITOLO XV.

Nomi delle qualità, che debbono avere i coſtumi, o ſian caratteri de' Perſonaggi drammatici: e loro ſpiegazioni. Lo ſcioglimento delle favole dee naſcere dal fondo del Soggetto medeſimo, e non da cagioni ſtraniere. Perciò dee eſſer parco il Poeta nel far uſo nelle ſue cataſtrofi delle macchine, cioè dell' intervento delle Deità. Condanna di Ariſtotile del carro volante, che attribuiſce Euripide a Medea. Che un evento irragionevole, non eſpoſto nella rappreſentazione, ma ſuppoſto nei fatti, che la precedono, non ſia condannabile. Che l' eſemplare de' buoni Poeti, come de' pittori, e ſtatuarj, dee ſempre eſſere ciò che di più perfetto, in qualunque genere, produce la natura. Che biſogna gran cura al Poeta nello ſcegliere quali coſe debbano eſſer rappreſentate, e quali narrate.

TOrnando ora Ariſtotile a trattar de' coſtumi, o ſia caratteri de' perſonaggi drammatici, vuole che i coſtumi, che il Poeta attribuiſce loro, abbiano le quattro ſeguenti qualità, cioè: che ſian *buoni* ὅπος χρηςά ἦ, *convenevoli* ἁρμόττοντα, *ſimili* τὸ ὅμοιον, ed *eguali* τὸ ὁμαλὸν. Per *buoni* non intende egli di quella bontà morale, che ſi oppone alla malvagità, come

come malamente alcuni, e con essi Pietro Vittorio, àn creduto: perchè si condannerebbero in tal guisa la maggior parte de' caratteri espressi nelle antiche applaudite Greche tragedie, che sono ordinariamente scellerati. Ma chiama buon carattere (secondo il parer de' più saggi) quello così bene espresso, che, da ciò che il personaggio dice, si comprende chiaramente l'indole, e l'inclinazione di lui, qualunque essa sia, virtuosa, o malvagia: e se ne preveggono in qualche maniera gli effetti. Di modo che (dice egli) il carattere delle donne, per natura comunemente non buono, è capace di questa specie di bontà, cioè d'una espressione perfetta della imperfetta qualità loro. Non so trovar la ragione, che à mosso Aristotile ad insultar quì, senza necessità, la metà del genere umano.

Per *costume conveniente* intende quello, che conviene alle diverse circostanze de' diversi personaggi rappresentati: cioè che si confaccia all'età, al sesso, alla nazione, al grado, alla professione, ed a qualunque altra loro distinta qualità. Il valore, per cagion d'esempio (dice il Filosofo) è virtù virile, e non conviene alle donne. Sentenza verissima in generale: ma parmi ne-

necessario d'aggiungervi, che facendo la natura medesima di tratto in tratto qualche eccezione da questa regola; non errà il Poeta, che prende a rappresentare alcuna appunto di coteste eccezioni, delle quali abbiamo e nella storia, e nella favola, e spesso innanzi agli occhi nostri incontrastabili esempj, scelti con universale approvazione per Soggetti de' loro Poemi da' più illustri antichi, e moderni scrittori. Ma deve aver gran cura il Poeta in tal caso di prevenire a tempo lo spettatore del particolar carattere, ch'ei pretende di esprimere, quando questo non fosse comunemente già noto.

Per *costume simile* intende non differente da quello, che la storia, la favola, o la comune opinione attribuisce al personaggio da rappresentarsi. Onde non si faccia Achille timido, Ulisse imprudente, Medea pietosa.

Per *costume eguale* intende costante, cioè, tale per tutto il corso del dramma, quale si è mostrato da bel principio. Ma non si oppone però a questo solidissimo precetto il trascorso di qualche personaggio, che, violentato da una passione, fa, o dice cosa, che per altro non converrebbe al natural suo costume. Se piange Achille, se

tratta

tratta Ercole la rocca, ed il fuso, non cambiano di carattere; ma mostrano fino a qual segno possano le passioni per qualche momento alterarlo. Se poi l'ineguaglianza appunto, e la leggierezza fosse la qualità distintiva del carattere, che prende il Poeta ad esprimere; converrà allora ch'ei lo faccia sempre costantemente incostante.

Per assicurarci dell'osservanza de' precetti suddetti, e della perfetta costituzione della favola, ci ripete quì saggiamente il Filosofo l'utilissimo avvertimento, che nell'inventare, e nel fingere, non si abbandoni mai la cura di far tutto o verisimile, o necessario. E quindi deduce che lo scioglimento delle favole dee sempre esser prodotto dalle favole medesime, e non altronde. E perciò disapprova l'uso delle macchine, cioè l'intervento delle Deità, o di qualche mezzo sovrumano; se pur non fosse per iscoprire qualche cosa passata o futura, necessaria alla favola, che non potesse sapersi che per mezzo degli Dei, che tutto sanno. E quì parlando di macchine, prende occasione di condannare assolutamente, come inverisimile, il carro volante, col quale fugge per l'aria Medea nella tragedia d'Euripide di questo nome.

Io

Io avrei creduto che in cotesto carro (supposta la magica facoltà da tutti conceduta a Medea) vi fosse tutto il necessario verisimile poetico; e così pareva a Corneio; ma Dacier decide che c'inganniamo:

se non lo merta il nodo,
Non lo disciolga un Nume (1).

E' la regola d'Orazio: ed è la migliore, che possa darsi agli uomini di buon giudizio, senza il quale è inutile, anzi assai spesso dannoso qualunque ottimo precetto.

Vuole che fra tutti gli accidenti, che compongono una favola, non ve ne sia alcuno *irragionevole*: e, se pure alcuno ve n'à, che non abbia potuto evitarsi, si ponga fuori del corso visibile della tragedia: cioè fra gli avvenimenti, che non si producono in iscena, ma si suppongono aver preceduto la rappresentazione. E produce Sofocle in esempio; supponendolo perfettamente così giustificato della patente inverisimilitudine, che in venti anni di matrimonio, e di regno abbia Edipo potuto ignorare ogni circostanza dell'uccisione del suo antecessore. Ma (come altrove si è osservato) è ben dura, e difficil cosa il per-

(1) *Nec Deus intersit nisi dignus vindice nodus Inciderit.*

Horat. Poet. v. 191.

persuadersi, che non abbia a reputarsi difetto in un edificio il difetto capitale de' fondamenti, su i quali l'edificio dee sostenersi.

Propone al Poeta, nel formare i caratteri, l'esempio de' buoni pittori, e statuarj, che si sforzano nelle opere loro di esprimer quelle, che più perfette in qualunque genere la natura produce. E termina questo Capitolo col seguente oscurissimo paragrafo: *Convien osservar tutte queste cose: ed (oltre quelle che sono necessarie) quelle ancora, che, come seguaci della Poesia, cadono sotto i sensi: poichè spesso avviene che si pecca rispetto a queste* (1).

Il maggior numero degl' interpreti pare che convenga nella sentenza, che quì con le parole *quelle ancora, che, come seguaci della Poesia, cadono sotto i sensi*, intenda di parlare Aristotile della vista, e dell' udito, in grazia de' quali opera la Poesia drammatica: e che voglia avvertirci che bisogna gran cura nello scegliere fra gli avvenimenti d'un dramma quali debbano essere esposti alla vista degli spettatori, e quali esser loro solamente narrati.

(1) Ταῦτα δὴ δεῖ διατηρεῖν, καὶ πρὸς τούτοις τὰς παρὰ τὰ ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθούσας αἰσθήσεις τῇ ποιητικῇ. καὶ γὰρ κατ' αὐτὰς ἔστιν ἁμαρτάνειν πολλάκις. Aristot. Poet. Cap. XV. pag. 17. E.

CAPITOLO XVI.

Ragioni, che ànno indotto Heinsius a cambiar quì nella Poetica d' Aristotile l' ordine de' Capitoli, tenuto comunemente nelle divulgate edizioni: e che in questo Estratto religiosamente si osserva. Disapprovazione di Dacier de' cambiamenti suddetti. Torna Aristotile di bel nuovo alla materia delle riconoscenze; le divide in classi, e le spiega.

AVendoci nel Cap. XII. già di sopra insegnato Aristotile cosa sian le riconoscenze, à abbandonato questo soggetto, ed è passato ne' tre frapposti successivi Capitoli ad instruirci di cose totalmente diverse: cioè *qual sia il carattere, che conviene al Protagonista, perchè sia perfetta una Tragedia: e che sia, e come, e da che abbia da prodursi il terribile, ed il compassionevole: quante sorti possano darsi d' Azioni atroci: che s' intende per la parola* costumi: *quali ai personaggi Tragici abbiano ad attribuirsi: quando sien lodevoli gli scioglimenti delle favole: e quando permesse le macchine.* Ma torna ora inaspettatamente di bel nuovo alla materia delle riconoscenze; e spiega in questo Capitolo le diverse maniere, con le quali possono essere eseguite. Or cotesta è paruta al dottissimo Hein-

Heinſius una confuſione di materie intollerabile: ne à attribuito il diſordine alle imperfezioni cagionate dagli anni negli antichi Codici, ed alla inavvertenza de' copiſti. Onde, per ricomporre, e rimettere a ſito le (ſecondo lui) dislocate membra dell' impeccabile autore, à cangiato conſiderabilmente l' ordine conoſciuto de' Capitoli, diſponendoli in nuova forma, a tenore della mente d' Ariſtotile, ch' ei non dubita d' aver perfettamente compreſa, a preferenza d' ogni altro. *Abbiamo* (dice egli, e ſon ſue parole) *in due o tre giorni traſportate dal Greco nel Latino idioma tutta l' intera Poetica d' Ariſtotile, e nel corſo di pochiſſime ore molte coſe in eſſa illuſtrate, ed emendate, ed eſaminate; ed il teſto medeſimo reſo in molti luoghi migliore; ciò che dopo tanti uomini eruditi rimaneva ancora da farſi* (1). Di queſta franchezza uſata da Heinſius nel traſporre a ſuo talento un teſto così venerabile, ſi è ſommamente ſcandalizzato Dacier. Ei di-

 ce

(1) *Biduo aut triduo totum (librum) Latine interpretati ſumus: & (quod unum deerat, poſt tot eruditos viros) multa in eo, horis pauciſſimis, illuſtravimus, emendavimus, excuſſimus: textum quoque locis non paucis meliorem reddidimus.* Heinſius in præfat. ad Poeticam Ariſtotelicam, ab eo latinitate donatam. Lugd. Batav. 1611.

ce con vifibile indignazione, che *queſto inſigne Letterato, così nell' eſporre la Poetica d' Ariſtotile, come quella d' Orazio, in vece di eſaminar diligentemente gli originali, à ſecondato ſolo il natural ſuo immoderato prurito di far cambiamenti per tutto. Ma che ſe egli aveſſe voluto prenderſi il faſtidio di meglio conſiderare il teſto, avrebbe trovato in eſſo quella perfetta conneſſione, della quale il crede mancante.* E prova coteſta conneſſione, dicendo che, *avendo parlato Ariſtotile nel Capitolo antecedente dello ſcioglimento delle favole, nel quale ordinariamente* (dice egli) *cadono le riconoſcenze; era ben conſeguente e naturale il parlar quì immediatamente di queſte.* In primo luogo non intendo quell' *ordinariamente*: poichè in tutto il Teatro Greco io non trovo, ſe non ſe nell'*Edipo* di Sofocle, e nell'*Jone* d'Euripide, ſcioglimenti prodotti dalle riconoſcenze. Quelle, che s'incontrano nelle *Elettre*, e nell'*Iſigenia in Tauride*, o altrove, ſe altre ve ne ſono, ſuccedono nel corſo, e non nel fine delle Tragedie. E quando ancora queſto *ordinariamente* ſuſſiſteſſe, nè pure mi parrebbe eſſo ragione ſufficiente per obbligare Ariſtotile a ſeparar la ſua materia; poichè avrebbe egli aſſai ben potuto dir tutto quello, che voleva

leva insegnarci intorno alle riconoscenze, quando prima incominciò di sopra a parlarne; o pure differire a questo sito tutto quello, che ne à tanto innanzi premesso. Ma l'arrogarsi l'autorità di giudice nelle dissensioni d'Aristotile, d'Heinsius, e di Dacier, non è messe per la mia falce. Onde, senza cercar qual d'essi abbia ragione, io continuo a tener l'ordine, che ànno tenuto fin quì le divulgate edizioni di tutte le opere d'Aristotile, e nominatamente quella, di cui mi vaglio, data in Parigi l'anno 1654. E pur che io vi ritrovi tutti i tesori, de' quali il Filosofo à voluto arricchirci, lascio volentieri all'autorevole perspicacia de' grandi Critici la gloria di meglio illustrarli, e disporli.

Vuole dunque Aristotile che le riconoscenze non possan farsi che in una delle quattro seguenti maniere, cioè: o *per segni*: o *per immaginazioni del Poeta*: o *per memoria*: o *per raziocinio*.

Della prima maniera può farsi la riconoscenza o per segni innati, o accidentali, o fuori della persona, che si riconosce. Gl'innati son quelli, che si è creduto che alcuni portassero impressi, nascendo, in qualche parte del corpo; come la lancia i discen-

ſcendenti de' fondatori di Tebe, e la ſteſſa i poſteri di Pelope. Gli accidentali ſon quelli, che à laſciati in alcuno qualche fortuito avvenimento; come la cicatrice d'Uliſſe. E queſta riconoſcenza può eſſer più o meno lodevole, ſecondo che più, o meno ingegnoſamente ſarà dal Poeta impiegata; poichè in Omero medeſimo coteſta cicatrice iſteſſa, ritrovata a caſo dalla nutrice che lava i piedi ad Uliſſe, produce una riconoſcenza molto più inaſpettata e dilettevole, che quando Uliſſe, appunto per farſi riconoſcere, ne fa moſtra a' ſuoi paſtori.

I ſegni eſterni, cioè fuori della perſona da riconoſcerſi, ſono le culle, le veſti, i monili, o altro tale, che ſe non di prova, poſſa ſervir d'indizio, e d'incamminamento ad una riconoſcenza.

Le riconoſcenze della ſeconda maniera (dice Ariſtotile) *ſon quelle, che ſon fatte dal Poeta* (1); regola ben difficile ad applicarſi ad un caſo particolare: poichè l'immaginazione del Poeta opera più, o meno generalmente in ogni parte d'un dramma. Pretendono gli Eſpoſitori che

nelle

(1) *Δεύτεραι δὲ αἱ πεποιημέναι ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ.* Ariſtot. Poet. Cap. XVI. pag. 18. E.

nelle due riconoſcenze, che ſuccedono l' una dopo l' altra nell' *Iſigenia in Tauride*, ce ne ſomminiſtri Euripide la ſpiegazione. Ivi Oreſte riconoſce la ſorella, perchè queſta gli dà una lettera, che vuol che ſia portata in Grecia ad Oreſte medeſimo, che à preſente, e non conoſce. E queſta riconoſcenza, dicono gl' interpreti, ſi fa per mezzo d' un veriſimile accidente, prodotto dal natural corſo della favola; ed è perciò lodevoliſſima ed ingegnoſa. Ma perchè all' incontro ſia da Iſigenia riconoſciuto il fratello, convien che il Poeta immagini, e produca per bocca di Oreſte una quantità d' argomenti; cioè moſtrandoſi informato de' più ſegreti affari della famiglia, e rammentando coſe, che non poteſſe aver vedute o ſapute che un fratello. Onde, potendo queſte tali coſe eſſere infinite ad arbitrio del Poeta, la riconoſcenza è attribuita a lui che le produce, e non al corſo della favola; ed è perciò meno ingegnoſa e lodevole. Può ben eſſere che queſto abbia voluto dire Ariſtotile; ma non è facile il trovar queſto ſenſo nelle ſue di ſopra riferite parole, cioè: *le riconoſcenze della ſeconda maniera ſon quelle che ſon fatte dal Poeta*; poichè non è meno invenzione del Poeta il pen-

ſiero di far che Ifigenia ſcriva ad Oreſte una lettera, di quello che lo ſono tutti gli argomenti, che produce Oreſte per farſi riconoſcere.

In queſta ſeconda claſſe di ſegni mette ancora Ariſtotile la voce di una *ſpola*, che in una tragedia perduta di Sofocle, intitolata *il* Tereo, ſcopriva, parlando, ciò ch' era occulto:

E nel Tereo *di Sofocle la voce della ſpola* (1).

Una ſpola parlante in teatro ſarebbe preſentemente per noi un troppo moſtruoſo interlocutore. Ariſtotile ne pone ben l'eſempio fra gli altri ch'ei reputa poco ingegnoſi; ma non ne condanna però la moſtruoſità. E pure l'invenzione è di quel Sofocle iſteſſo, a cui dobbiamo nell'Edipo l'archetipo della perfetta tragedia. Sicchè non rimane altro partito da prendere, che quello d'un riſpettoſo ſilenzio, a chi non à la felicità del dottiſſimo Padre Brumois, e degli altri perſpicaciſſimi Critici, nel ſaperſi traſportar dal noſtro all'aureo ſecolo d'Atene, per eſſer autorizzato a parlarne.

Le riconoſcenze della terza ſpecie, che ſi fanno per la *memoria*, ſon della ſorte di

(1) Καὶ ἐν τῷ Σοφοκλέους Τηρεῖ ἡ τῆς κερκίδος φωνή. Ariſtot. Poet. Cap. XVI. pag. 18. D.

di quella di Ulisse, quando, trovandosi alla mensa d' Alcinoo, sentì cantar da Demodoco i proprj disastri; nè potè trattener le lagrime, e fu obbligato a scoprirsi.

Della quarta, che si fa per mezzo del *raziocinio*, dà Aristotile per esempio l'imperfetto seguente sillogismo d' Elettra nelle *Coefore* d' Eschilo, cioè: *è venuto un uomo, che mi somiglia; non mi somiglia altri che Oreste; dunque Oreste è venuto* (1). Ed aggiunge (non intendo per qual ragione) come una quinta specie di riconoscenza una, ch' ei chiama *paralogismo teatrale* (2); e ne toglie l' esempio da una tragedia perduta, nella quale un impostore asseriva di conoscere l' arco d' Ulisse, che mai non avea veduto: ed induceva gli spettatori in errore.

Conclude che la migliore di tutte le sorti di riconoscenze è quella dell' *Edipo* di Sofocle; e l' altra dell' *Ifigenia in Tauride* d' Euripide: perchè pajono naturalmente prodotte dal corso degli avvenimenti

(1) Ὅτι ὅμοιός τις ἐλήλυθεν· ὅμοιος δὲ οὐθεὶς, ἀλλ' ἢ Ὀρέστης· οὗτος ἄρα ἐλήλυθεν. Aristot. Poet. Cap. XVI. pag. 18. D.

(2) Ἔστι δέ τις καὶ σύνθετος ἐκ παραλογισμοῦ τοῦ θεάτρου. Arist. *ibidem*.

ti del dramma, e non dalla cura del Poeta. Ed a quelle che si fanno per mezzo del raziocinio dà il primo luogo dopo di queste.

CAPITOLO XVII.

Che il Poeta, nel tessere la favola, si figuri di essere nel caso, che finge. Che ne stenda intieramente la tela per avvedersi degl' inverisimili, che potrebbero sfuggirgli. Non s' intende come da questa regola possa dedursi da Dacier quella della sofistica unità di luogo; nè perchè il Popolo, secondo lui, non abbia da esser punto considerato, e rispettato da ogni Poeta. Peso del voto popolare. Difficoltà di mettere in uso la regola, che quì prescrive Aristotile d' incominciar sempre il suo lavoro dalla idea astratta dell' Azione, che vuol proporsi un Poeta.

VUole saviamente Aristotile, che nel tessere la sua favola, si figuri il Poeta d' esser nel caso, e nelle passioni, che vuol rappresentare: *e sino al segno, che immaginandole, le accompagni anche col gesto* (1), essendo certissimo, che chi vuol commovere altri, conviene che abbia prima messo in moto se stesso:

L' uman

(1) Ὅσα δὲ δυνατὸν, καὶ τοῖς σχήμασι συναπεργαζόμενον ποιεῖν. Aristot. Poetic. Cap. VII. pag. 19. C.

L'uman sembiante imitator s'adatta
Al pianto, al riso altrui: se vuoi ch'io pianga,
Piangi tu primo; e dal tuo duol trafitto
Eccomi allor (1).

E vuole, che per evitare tutti gl' inverisimili, che potrebbero sfuggirgli, si ponga innanzi gli occhi in iscritto l'intera tela del suo Soggetto. Dall'omissione di questa regola crede cagionata la caduta d'una tragedia del Poeta Carcino, intitolata l'*Amfiarao*: nella quale, avendo veduto tutti gli spettatori entrare in un tempio il suddetto Amfiarao, non poterono poi persuadersi ch'ei ne fosse uscito senza esser veduto da alcuno di loro, come pretendeva il Poeta; onde, disapprovata da tutti, rovinò la Tragedia.

Non saprei indovinare il fondamento, sopra il quale pretende Dacier, che in questa regola debba essere inclusa quella della sofistica unità di luogo, della quale per altro è profondo altissimo silenzio e quì, ed in tutta la Poetica d'Aristotile. Anzi, non potendosi su questo punto investigar la sentenza di lui, se non se per mere conghietture, parmi (come altrove si è

(1) *Ut ridentibus arrident, ita flentibus adflent*
Humani vultus: si vis me flere, dolendum
Primum ipsi tibi.

Horat. Poet. v. 101.

si è detto) che non debba, e non possa mai, intorno all'unità del luogo, esser supposto Giansenista quel Filosofo medesimo, che rispetto all'unità del tempo, è Molinista scoperto. Mà pure il povero Cornelio è quì condannato da Dacier senza speranza di clemenza, a dispetto della universale approvazione di tutti i popoli: perchè Dacier definitivamente decide (nell' esposizione di questo Capitolo), *che non già per il popolo debbono essere scritte le tragedie, ma unicamente per quei pochi, che sono illuminati della sua luce*. E pure il suo e mio gran maestro Aristotile asserisce, che si credeva a' suoi tempi esattamente il contrario; cioè, *che per li dotti i Poemi Epici, e per gl' ignoranti i Tragici si scrivessero* (1).

Ma di questa stravagante opinione, intorno alle metafisiche unità, nata nel secolo passato dalla mente di qualche erudito Critico, tanto eccellente in grammatica, quanto inesperto in teatro; ed il quale visibilmente non à mai conosciuti i limiti di quel verisimile, a cui, a differenza delle *copie*, sono obbligate le imitazio-

(1) Τὴν μὲν ὖν (ἐποποιΐαν) περὶ τὰς θεατὰς ἐπιεικεῖς φασιν εἶναι . . . τὴν δὲ τραγικὴν πρὸς φαύλες. Aristot. Poet. Cap. 26.

tazioni; di questa opinione (dico) incognita a tutti gli antichi Maestri, non seguitata nè pur da un solo de' più comunemente applauditi Poeti, e men che dagli altri, da quegli appunto istessi Greci, che si sogliono addurre (non so con quanta buona fede) in esempio; si parla diffusamente altrove, come la materia richiede.

Ma non si può quì lasciare senza risposta la perniciosa massima di Dacier, *che per li Dotti, e non per il popolo debbano scrivere i Poeti*; poichè questa sentenza, avvalorata dal meritato credito di un uomo di così vaste cognizioni, come è certamente Dacier, bevuta con venerazione da' poveri novizj di Parnaso, e creduta da loro infallibile; non solo li disvia dal vero cammino, ma li rende per sempre indocili agli avvertimenti dell' esperienza, che anche i meno avveduti pur finalmente corregge. E scrivendo essi poi a tenore di così falsi principj, se si veggon negletti (come d' ordinario avviene), e disprezzati dal pubblico; in vece di emendarsi, ricorrono al nojoso ripiego di deplorare eternamente la cecità degl' ignoranti, ed il corrotto gusto del secolo: ripetendo con Orazio ogni momento in aria magistrale:

Non

Non sudar molto a procurarti il vano
Applauso popolar; pago e contento
Di non molti lettori (1).

Misera consolazione (con buona pace del mio gran Venosino), ed inefficace difesa d'un povero dimenticato scrittore; poichè cotesto disprezzante consiglio si oppone direttamente agli obblighi precisi ed indispensabili del Poeta.

L'obbligo principale di questo (come buon Poeta) si è assolutamente, ed unicamente quello di dilettare: l'obbligo poi del Poeta (come buon cittadino) è il valersi de' suoi talenti a vantaggio della società, della quale ei fa parte, insinuando per la via del diletto, l'amore della virtù, tanto alla pubblica felicità necessario. Or, se il Poeta non diletta, è cattivo Poeta insieme, ed inutilissimo cittadino. Tutti gl'illustri esempj di virtù, e le massime morali, che avrà sparse inutilmente ne' male accolti suoi fogli, seguiran la sorte di questi; ed, in vece di correre applaudite fra le mani del popolo, ed instruirlo, saran condannate

A rav-

(1) . . . . *neque te ut miretur turba labores*,
Contentus paucis lectoribus . . . .
Horat. Satyr. Lib. I. Satyr. X. v. 73.

A ravvolgere il pepe: e agli altri impieghi
Delle inutili carte (1).

Ma perchè dovrebbe mai trascurarsi quel popolo, che fa la maggior parte della Repubblica, e la più bisognosa di maestro? Per compiacer forse ai pochissimi che non ànno, o credono più tosto di non aver tal bisogno? Cotesto per altro tanto, a creder d'alcuno, disprezzabile voto popolare non è già l'ultimo pregio de' gran Cantori d'Achille, d'Enea, d'Orlando, e di Goffredo: gli eletti versi di questi, in ogni loco, da' giovani, e da' vecchi, dalle fanciulle, e dalle matrone, da' pastori, e da' gondolieri tutto dì con nuovo piacer ricantati, passano, e passeranno felicemente di secolo in secolo ai più tardi nepoti, a dispetto degli Zoili, degli Aristarchi, degl'Infarinati, e di tutto il critico incontentabile vespajo. A questo voto, come al più sicuro mallevadore dell'immortalità, ànno pur sempre aspirato i più nobili e sublimi talenti.

Me dovunque dilati
Su la terra domata i suoi confini
Il Romano poter, me fra le labbra
Tutti i popoli avranno: e la mia fama

Vi-

(1) *Et piper, & quidquid chartis amicitur ineptis.*
Horat. Epist. I. Lib. II. v. 270.

Vivrà (se non son vani
I presagi de' Vati) eterna vita (1).

Lo stesso Orazio, che à mostrato di non curar poc'anzi il voto del popolo, consiglia a procurarlo nella Poetica v. 153.

Ma tu, se pure ai giusti applausi aspiri
Di chi la tenda aspetti, e mai non sappia
Sorger dal suo sedil, finchè non dice,
Fate plauso, il cantor; ciò ch'io pretendo,
E il popolo da te memore ascolta (2).

Su la preferenza del voto di molti a quello di pochi, ecco ciò che sente Aristotile:

Perciò meglio che un solo (qualunque ei sia) giudica una numerosa adunanza; ed è più sicura dal pericolo d'esser contaminata. Siccome l'acqua abbondante, assai men che la scarsa; così il consenso di molti, assai men che quello di pochi, è alla corruttela soggetto (3). Ed avea detto innanzi assai più pre-

(1) *Quaque patet domitis Romana potentia terris*
Ore legar populi: *perque omnia sæcula fama*
(*Si quid habent veri vatum præsagia*) *vivam*.
Ovid. Metamorph. Lib. XV. *in fin.*

(2) *Tu quid ego, & populus mecum desideret, audi.*
Si plausoris eges aulæ manentis, & usque
Sessuri, donec cantor, vos plaudite, *dicat*.
Horat. Poet. v. 153.

(3) *Διὰ τοῦτο καὶ κρίνει ἄμεινον ὄχλος πολλὰ ἢ εἷς ὁστισοῦν, ἔτι μᾶλλον ἀδιάφθορον τὸ πολύ· καθάπερ ὕδωρ τὸ πλεῖον, οὕτω καὶ τὸ πλῆθος τῶν ὀλίγων ἀδιαφθορώτερον.* Arist. Polit. Lib. III. Cap. XV. Tom. III. pag. 478. D.

precisamente al nostro caso: *perciò la moltitudine giudica meglio delle opere della musica, e de' Poeti* (1).

Ed in fatti, ove ben si ragioni, il voto del popolo, a riguardo della Poesia, è d'un peso indubitatamente molto più considerabile che altri non crede. Il popolo è, per l'ordinario, il men corrotto d'ogni altro giudice. Non seduce il suo giudizio rivalità d'ingegno, non ostinazione di scuola, non confusione d'inutili, di falsi, di male intesi, o male applicati precetti, non voglia di far pompa d'erudizione, non malignità contro i moderni, mascherata d'idolatria per gli antichi, nè alcun altro de' tanti velenosi affetti del cuore umano, fomentati, anzi bene spesso prodotti dalla dottrina, quando non giunge ad esser sapienza. Legge, ed ascolta il popolo i Poeti unicamente per dilettarsi: non se ne compiace se non quando sente commoversi; e, benchè s'inganni il più delle volte, quando pretende di spiegar le cagioni del suo compiacimento; non s'inganna per ciò in lui giammai la natura, quan-

(1) Διὸ καὶ κρίνουσιν ἄμεινον οἱ πολλοὶ, καὶ τὰ τῆς μουσικῆς ἔργα, καὶ τὰ τῶν ποιητῶν. Aristot. Politic. Lib. III. Cap. XI. Tom. III. pag. 467. C.

do si risente all'efficacia de' non conosciuti impulsi, che l' àn commossa.

Soffre, è vero, il povero popolo anch' esso di quando in quando le sue epidemie; ma non mai per sua colpa. Ed essendo sempre le cagioni di queste accidentali, passaggiere, particolari, ed esterne; possono alterarne per qualche tempo, ed in qualche luogo il giudizio, ma non già farlo cambiar di natura. V'è pur troppo chi, abusando dell' innocenza del popolo, per usurparne il voto, ad onta del merito, e della ragione, sa destramente valersi della naturale imitatrice inclinazione di questo a dir ciò che altri dice, ed a correre dov' altri corre: del rispettoso assenso di lui al giudizio de' Dotti, e de' Grandi, che suppone di se più saggi; e dell'ascendente che ànno in esso, perchè più facili a concepirsi i piaceri degli occhi sopra quelli della mente, e del cuore: ma molto breve è la vita di cotesti ingannevoli artificiosi prestigi. Son fantasmi, che poco tempo resistono contro la luce del vero. Ripiglia ben presto la natura i suoi dritti, e disperde il *Goffredo* tutte le letterarie congiure: ed emerge il Gran *Cid* dalle soperchierie della invidiosa potenza; e trionfa la *Fedra* della sua temeraria rivale. Vuo-

Vuole il nostro Filosofo (ripigliando ora il filo interrotto) che il buon Poeta debba esser dotato d'eccellente ingegno, ed agitato da una specie di furore. E sarebbe quì desiderabile ch'egli avesse più chiaramente assegnati i confini alla seconda qualità, per accordarla con l'aurea incontrastabile sentenza d'Orazio:

> Il buon giudizio è il capital primiero
> Dell'ottimo Scrittor (1).

Nell'ideare una Tragedia insegna, che non debba da bel principio il Poeta immaginarne la favola in particolare; ma bensì in *generale* καθόλου, cioè senza alcun nome, o Episodio. E, per render chiaro il precetto, addita la maniera di valersene con l'esempio seguente.

Una nobile donzella, per qualche ragione, dee essere sagrificata ad una Deità; nell'atto del sacrificio è invisibilmente rapita agli occhi de' circostanti, e trasportata in lontana regione, dove è il costume di sacrificare ad un certo Nume ogni forestiero, che vi giunga. La donzella è fatta ivi Sacerdotessa del Nume suddetto. Capita dopo alcun tempo in quel luogo il fratello di lei:

(1) *Scribendi recte* sapere *est principium & fons.*
Horat. Poet. v. 309.

lei: e quando ella è per immolarlo, lo riconosce.

Dopo avere il Poeta immaginato così in generale il suo Soggetto, vuole che imponga i nomi a' suoi personaggi, cioè d'*Ifigenia*, d'*Oreste*, &c. e che da questi nomi, che rendono particolare il Soggetto, ch'era universale, tragga i verisimili Episodj, come i furori d'Oreste, a cagion de' quali è preso dai pastori: l'espiazione, che serve di mezzo alla fuga; le occasioni de' riconoscimenti; e tutto ciò che rende particolare la favola.

Crederei di far troppo gran torto ad Aristotile, se supponessi, come l'Abate d'Aubignac, che prescriva il Filosofo a chi vuol formare un Dramma, d'incominciare in astratto una favola ideale, e dopo averla interamente immaginata, andar cercando nella storia i personaggi, a' quali ei possa particolarmente applicarla. Questo sarebbe un far prima i ritratti, e cercar poi chi ad essi somigli. Credo bene insegnamento d'Aristotile, che il Poeta (qualunque sia il Soggetto particolare già antecedentemente da lui, e liberamente eletto) nel formarne poi la tessitura, e la catastrofe, debba avere innanzi gli occhi il corso, che generalmente soglio-

no,

no, e naturalmente tenere così le azioni umane, come gl'incidenti, che le producono: e pensar che nel giovane, nel vecchio, nel cittadino, o nel pastore, ch'ei vuol particolarmerte rappresentarci, debbono ritrovarsi quelle circostanze d'inclinazioni, e di costumi, che in tutti i giovani, in tutti i vecchi, ed in tutti i cittadini, o pastori generalmente si trovano. E da quei di Tespi a' dì nostri io non credo che mai alcun Epico, o Drammatico Poeta abbia potuto tenere altro stile.

Avverte finalmente, che nel Poema Epico, il quale comprende nella sua imitazione un tempo molto più lungo del Tragico, possono gli Episodj essere a proporzione più distesi. Ma vuole che anche in esso si usi, nell'idearlo, la medesima astrazione prescritta al Dramma; e ne dà distesamente l'esempio nel Soggetto dell'Odissea, ch'egli espone in generale, come lo à dato poc'anzi per la tragedia in quello dell'Ifigenia.

CAPITOLO XVIII.

Nuove divisioni, che fa Aristotile della Tragedia, e difficoltà di conciliarle. Anima i Poeti a procurar di riuscire in ogni genere: e gli avverte che la maggior parte di loro non è così felice nello scioglìere, come nell' annodar delle favole. Che la somiglianza d' una Tragedia con l' altra nasce dalla somiglianza del nodo, e dello scioglimento, e non già dal Soggetto. Ripete l' insegnamento di non trasformar la Tragedia in Poema Epico, caricandola di Soggetto, per soverchia vastità, male a lei proporzionato. Esempj del mirabile tragico, ch' ei quì commenda, e pare che abbia altrove condannato. Difesa, che fa Aristotile dell' inverisimile. Decisione di Dacier, che la perfezione, ed il verisimile d' una Tragedia consista essenzialmente nel Coro.

SEcondando quì il nostro Filosofo la sua parziale propensione per le divisioni, divide di bel nuovo in due parti principali la Tragedia, cioè in *Nodo*, e *Scioglimento*. Chiama *nodo* tutto ciò, che precede al principio della *Catastrofe*, includendo in questo nodo anche quelle circostanze del Soggetto, che precedono alla rappresentazione: e chiama *scioglimento* tutto il rimanente.

Divide la Tragedia in quattro specie: e dice di farlo, *perchè si è già detto che essa*

essa abbia ancor quattro parti (1).

Io non mi ricordo di questa quadruplice divisione già detta, se non se quando à divise in quattro le parti di quantità. Le parti, che quì nomina, sono di qualità; e queste egli nel Capitolo sesto le à divise in sei, non in quattro. Gli Espositori, ed i Critici ànno scritti interi trattati per concordare Aristotile in questa divisione con se medesimo; ma il testo è per me men tenebroso di loro; onde, non dipendendo l'utilità degl'insegnamenti dalla concordanza delle divisioni, credo inutile l'investigarla con tanta fatica. Ma vi sono inciampi anche maggiori. S'impegna quì il Filosofo a dar nome a coteste quattro specie di Tragedia; e lascia poi senza nome la quarta. La prima vuol che si dica *implessa* πεπλεγμένη, non ne dà esempio. La seconda *patetica* παθητικὴ: come gli *Ajaci*, e gl'*Issioni*. La terza *costumata* ἠθικὴ: come le *Ftiotidi*, ed il *Peleo*, tragedie perdute. E la quarta, senza darle alcun nome, vuol che si comprenda dalle *Forcidi*, e da tutte le tragedie, che trattano Soggetti infernali.

(1) Τοσαῦτα γὰρ καὶ τὰ μέρη ἐλέχθη. Aristot. Poet. Cap. IV. Tom. IV. pag. 20. C.

Non so perchè abbia esclusa da queste classi quella delle tragedie semplici, avendovi incluse le implesse. Ma, ciò importando poco, come ò detto di sopra, all' utilità degl' insegnamenti, cedo volentieri ai più saggi di me la gloria di accordar questi pifferi.

Anima i Poeti a procurar di riuscire in tutte coteste quattro sorti di tragedie, o almeno nella maggiore, e miglior parte: perchè (dic' egli) in quei tempi si dilettavano di cavillare e calunniare, *συκοφαντοῦσι*, i Poeti: ed avrebbero preteso che ciascuno dovesse avere le particolari eccellenze di tutti.

Vuol che si avverta che molti Poeti annodano bene le loro favole, e malamente le sciolgono: e raccomanda che si procuri *di farsi applaudire egualmente nell' una, e nell' altra facoltà* (1). E quì vi sono gravissimi Critici, che ànno voluto torcere in altro senso queste parole; ma io credo con Dacier che abbiano torto manifesto.

Dice egregiamente che la somiglianza d' una tragedia con l' altra non nasce dalla somi-

(1) *Δεῖ δὲ ἄμφω ἀεὶ κροτεῖσθαι*. Aristot. Poet. Cap. XVIII. Tom. IV. pag. 20. E.

somiglianza del Soggetto, ma da quella bensì del nodo, e dello scioglimento. Onde, se questi non son diversi, due diversi Soggetti divengono una Tragedia medesima.

Raccomanda che non sia dimenticato il precetto di non cangiar la Tragedia in Poema Epico: come sarebbe chi racchiudesse in un dramma tutta l'Iliade; perchè mancherebbe il tempo di spiegar, quanto bisogna, sì numerosi accidenti: e perciò precipiterebbe il dramma, come all'illustre Agatone (in questo unicamente riprensibile) era tal volta avvenuto; e non già ad Eschilo, ed Euripide, che dell'Iliade àn preso a rappresentar qualche parte, ma non il tutto.

Asserisce che per mezzo del *mirabile* si conseguisce il *tragico*. Ed esemplifica questo carattere *mirabile tragico* in un uomo sommamente *malvagio*, che si trova inaspettatamente ingannato, come Sisifo; o in un altro sommamente valoroso, ed ingiusto, che fuor dell'espettazione si trova vinto. Ei dice che *questo mirabile è tragico, e gradito dagli spettatori* (1). Ci à per

(1) Τραγικὸν γὰρ τῦτο καὶ φιλάνθρωπον. Aristot. Poet. Cap. XVIII. Tom. IV. pag. 21. A.

per altro insegnato antecedentemente nel Cap. XIII., che non si faccia passare un malvagio dalla buona nella cattiva fortuna, perchè *una tal costituzione è ben grata agli spettatori, ma è mancante del terribile, e del compassionevole* (1), senza i quali non cessa mai d' avvertirci che non può sussistere la Tragedia. Chi vuole un lungo *distinguo*, col quale si pretende di accordar questa antinomia, lo vegga in Dacier. Aristotile non ne prende affatto alcuna cura; e si contenta di difender solo l' inverisimile de' proposti casi con una sentenza d' Agatone, cioè, *che è verisimile che molte cose succedano, anche contro il verisimile* (2).

Vuole che sia considerato il Coro come uno degli Attori, che cooperi al tutto, facendone egli parte; alla maniera di Sofocle, e non di Euripide: che il far cantare al Coro a capriccio canzoni straniere al Soggetto, come a' suoi tempi si soffriva, era lo stesso che inserir pezzi d' una Tragedia in un' altra, e che da Agatone avea

(1) Τὸ μὲν γὰρ φιλάνθρωπον ἔχοι ἂν, ἡ τοιαύτη σύστασις, ἀλλ' οὔτε ἔλεον, οὔτε φόβον. Arist. Poet. Cap. XIII. Tom. IV. pag. 14.

(2) Εἰκὸς γὰρ γένεσθαι πολλὰ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς. Aristot. Poet. Cap. XVIII. Tom. IV. pag. 21. B.

avea incominciato un tale abuſo.

Or da queſto paragrafo, che non contiene nè più, nè meno di quello, che quì ſopra ò fedelmente riferito, deduce Dacier che il Coro ſtabile è il fondamento della veriſimilitudine del dramma, che ora ſi chiama Tragedia: e che tutto è in rovina, quando coteſta truppa di sfaccendati non imbarazza la ſcena. Pare che queſto valent'uomo ſiaſi quì affatto dimenticato tutto ciò che con l'autorità di Ariſtotile medeſimo (a lui certamente ben noto) abbiam di ſopra rammentato, parlando a lungo del Coro: cioè, che coteſto ſolo Coro (ſoffraſi queſto breve inevitabile epilogo) compoſto unicamente degl'inni, che ſi cantavano dopo le vendemmie in onor di Bacco, era tutta la Tragedia; quando non era ancor nata quella, che, cambiando natura, ma ritenendo il nome della ſua madre, chiamoſſi poi, e tuttavia da noi Tragedia ſi chiama: che furono da bel principio inventate le favole (che poi ſi chiamaron Tragedie) per interrompere la noja delle lunghe cantilene di quel Coro, del quale chiama Ariſtotile *Epiſodio* (*cioè aggiunta al canto*) tutta la rappreſentazione del frappoſto dramma, che avea già, a' giorni ſuoi, aſſunto il nome

me di Tragedia; ed occupava già con maggior diletto, che il nudo Coro la curiosità degli spettatori: che l'autorità della Religione, non la cura del verisimile, obbligò i poveri Poeti d'allora a conservar cotesto loro incomodo Coro, malgrado l'enorme difficoltà d'accordarlo col verisimile delle rappresentazioni drammatiche, di natura (come abbiam detto) affatto diversa; difficoltà, che si conosce in quasi tutte le Tragedie Greche, che ancor ci rimangono: nelle quali, per non escludere il Coro, convien tollerare le frequenti inverisimili, indiscrete confidenze, che fanno ad esso de' loro più neri segreti Medea, Fedra, ed altri personaggi: e convien soffrire che tutte le persone, che compongono un Coro, obbligato a non abbandonar mai la scena, pensino tutte improvvisamente l'istesso, e si esprimano improvvisamente tutte con le parole medesime: insulto troppo visibile che si fa così al verisimile. E pure l'eruditissimo Dacier definitivamente decide che del verisimile consiste appunto nel Coro stabile il principal fondamento: e vorrebbe che noi, per render perfette le nostre Tragedie, ce l'addossassimo di bel nuovo, senza esser divoti di Bacco. Oh Dio buono! Quanto mai son mal di-

fese

fese dalla dottrina le operazioni del giudizio, sedotto dagl' impegni, e dalle passioni.

CAPITOLO XIX.

Che cosa intenda Aristotile sotto la parola Sentenza. *Per istruirci dell' uso di questa, ci rimanda ai libri della sua Rettorica. Che la pronuncia, ed il gesto sono parti dell' elocuzione: quindi sua difesa d' Omero contro Protagora.*

DIchiara quì Aristotile, che *sotto il nome di Sentenza si comprendono tutti i concetti, o pensieri, che ànno a spiegarsi col discorso* (1). Onde convien guardarsi di non restringere quì la significazione della parola *Sentenza* alle morali solamente, brevi, ed universali massime, alle quali ordinariamente si applica, come abbiamo per necessità nel Cap. VI. di sopra avvertito, nello spiegar la parola διάνοια, *Sentenza*.

Rispetto a quello, che appartiene alla sentenza, ci rimanda ai libri, ne' quali tratta delle passioni, e della dizione, che sono

(1) Ἔστι δὲ κατὰ τὴν διάνοιαν ταῦτα, ὅσα ὑπὸ τοῦ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι. Arist. Poet. Cap. XIX. Tom. IV. pag. 21. D.

sono il secondo, e terzo dell' Arte Rettorica: essendo proprio peso di questa l'insegnare i modi di dimostrare, di amplificare, di diminuire, e di commovere le passioni, come l'odio, l'amore, l'ira, la compassione, il timore, e le altre tutte, alle quali sono esposti gli animi umani. Arte non meno a' Poeti necessaria, che agli Oratori, perchè non tutti i Soggetti sono per se stessi capaci di cagionare somiglianti commozioni; e sarebbero poco abili quegli Oratori, e quei Poeti, a' quali mancasse l'artificio di saperle risvegliare, anche dove il Soggetto per se solo non le produce.

Sotto il nome di *elocuzione* ei comprende (rispetto al teatro) e la *pronuncia*, ed il *gesto*. Ma la scienza dell'una, e dell'altro dice appartener propriamente a quelli, che professano l'arte comica. Essi sono specialmente in debito di saper con qual volto, in qual atto, con qual tempo, e con qual suono di voce si comanda, si prega, si narra, si minaccia, si interroga, o si risponde; nè mai per l'ignoranza di quest' arte è riprensibile il Poeta. E quindi giustamente dimostra con quanto poca ragione abbia Protagora accusato Omero d' irriverenza, perchè, parlando ad una Dei-

Deità, à cominciato il suo Poema con modo imperativo: Μῆνιν ἄειδε Θεά: *Canta Dea l'ira* &c.; poichè coteste parole divengono o comando, o preghiera, secondo che diversamente si proferiscono.

CAPITOLO XX.

Trattato della Grammatica, incominciando dall' Alfabeto. Ragioni di Dacier, per le quali dee questo reputarsi ottimamente quì collocato. Doppia divisione d'Aristotile delle parti dell' Orazione.

DOpo avere Aristotile istruito il suo Poeta fino a questo segno delle regole più necessarie e più gravi, per renderlo atto a scrivere Poemi Epici, e Tragici; in vece di proseguire nell'esposizione dell'intrapresa Arte Poetica, s'avvisa inaspettatamente, con ordine almeno in apparenza retrogrado, d'insegnargli la grammatica; e ne fa in questo, e nel seguente Capitolo un lungo, ma non compiuto trattato, incominciando dall'alfabeto. Io non ò coraggio di attribuire ad Aristotile un così visibile disordine: e sono persuasissimo che questo trattato grammaticale sia stato dal Filosofo ad altro luogo destinato: e che quello, che occupa presentemente in que-

questa Arte Poetica, gli sia stato inconsideratamente assegnato per incuria de' copisti, o per una di quelle alterazioni, che possono in tanti secoli aver facilmente sofferta gli scritti suoi. E' vero che il dottissimo Dacier crede coteste istruzioni grammaticali ottimamente quì collocate, perchè (dic'egli) il Grammatico, ed il Poeta le esaminano con oggetto molto distinto, non volendo ritrarne il primo che il parlar corretto, a tenor delle regole: e cercandovi l'altro le maniere di dare al suo discorso dolcezza, armonia, ed attitudine ad imitar le cose, che vuole esprimere. Io avrei bisogno che mi fosse insegnato come possano trovarsi tali soccorsi ne' primi erudimenti grammaticali: e se vi sono; parmi crudeltà di Aristotile il non avercene additato fin quì nè pur uno. Dovea almeno l'autore di questa distinzione accennare quale influenza possa avere nel procurar dolcezza, ed armonia il saper quante sieno le lettere: che si dividono in vocali, e consonanti, e semivocali: e quali droghe siano il nome, il verbo, e la congiunzione. V'è anche di più, che Aristotile (secondo la testimonianza di Quintiliano) avea dato altrove all'Orazione tre sole parti: cioè il *nome*, il

il *verbo*, e la *congiunzione*; e quì ne dà otto, cioè la *lettera*, la *sillaba*, la *congiunzione*, il *nome*, il *verbo*, l'*articolo*, il *caso*, e l'*orazione*. E decide Dacier che questa non è contraddizione; perchè, quando Aristotile assegnò tre sole parti all'Orazione, parlava da Filosofo: e quì, assegnandone otto, parla da Poeta. Chi mai non ne rimarrebbe convinto?

CAPITOLO XXI.

Continuazione dell' intrapresa Grammatica. Divisione de' nomi, *o sien* parole, *in molte classi. Spiegazioni di tutti, a riserva di quelli, che chiama nomi ornati. E minuta esposizione della Metafora.*

Continua Aristotile in questo Capitolo la sua grammatica, dividendo i *nomi* (cioè le *parole*) in *semplici*, e *composti*; i *composti in quelli, che contengono due, o più voci: e questi in quelli, che uniscono voci significanti ciascuna per se stessa: e quelli, che si compongono di voci, per se stesse non significanti, o delle une, e delle altre mescolate*. Dice che ogni nome o è proprio, o straniero, o metaforico, o ornato, o inventato, o allungato, o accorciato, o cambiato: e non trascura d'insegnarci in

quali lettere dell'alfabeto terminano le parole de' diversi generi, mascolino, femminino, e neutro; e quali eccezioni in ciò soffrano le regole generali. E tutto ciò entra benissimo nell'Arte Poetica, secondo la decisione di Dacier nel Capitolo antecedente; perchè da questi insegnamenti s'impara, dic'egli, ad esser dolce ed armonioso. Spiega quindi il Filosofo, ad una ad una, le sue divisioni de' *nomi*; ma trascura affatto d'insegnarci che cosa intenda per *nome ornato*; e si diffonde all'incontro sul *metaforico*. Ma tutto ciò, ch'egli quì dice della *metafora*, non bisogna punto al Poeta, che à già studiato Rettorica: ed a quello, che non l'à studiata, non basta.

La spiegazione, che trascura Aristotile de' *nomi*, cioè delle *parole*, ch'ei chiama *ornate*, parmi visibilmente supplita da Orazio nella sua Arte Poetica dal verso 234 fino al 243. Anzi è chiaro che valendosi il Poeta in questo passo de' medesimi non comuni termini usati dal Filosofo: cioè, di *κύρια ὀνόματα dominantia nomina*; ci convince d'averlo avuto nello scrivere precisamente presente.

Non userei sol voci incolte, e tutto
Non col *suo nome* a dinotar (s'io fossi

Di

Di Satirici Drammi autor) torrei.
Nè dal tragico ſtil tanto, o Piſoni,
Studierei di ſcoſtarmi, onde parlaſſe
La ſteſſa lingua e il buon Silen, d'un Dio
Ajo e ſeguace; e Davo; e la ſfacciata
Pizia, qualor, nello ſcroccare accorta,
Dall' avaro Simon ſpreme un talento.
Di note voci i verſi miei formati
Vorrei così, che conſeguir l'iſteſſo
Speri ciaſcun; ma ſe l'iſteſſo ardiſce,
Sudi e s' affanni in van. Tanto àn di forza
L' ordine, e l' union! Tanto è di nuovo
Splendor capace ogni comune oggetto! (1)

(1) *Non ego inornata & dominantia nomina ſolum,*
Verbaque, Piſones, Satyrorum ſcriptor amabo:
Nec ſic enitar tragico differre colore,
Ut nihil interſit, Davus ne loquatur, & audax
Pythias emuncto lucrata Simone talentum;
An cuſtos, famuluſque Dei Silenus alumni.
Ex noto fictum carmen ſequar, ut ſibi quivis
Speret idem: ſudet multum, fruſtraque laboret,
Auſus idem. Tantum ſeries, juncturaque pollet!
Tantum de medio ſumptis accedit honoris!
Horat. Poet. v. 234.

CAPITOLO XXII.

L' elocuzione dee esser chiara, ma non bassa. Maniere di conseguirla; ma non tutte da noi praticabili. Gli ornamenti, per esser lodevoli, debbono essere, o parer necessarj. Ragioni del diletto, che produce la Metafora. Che debbono esser parchi i Poeti, a' dì nostri, nel valersi delle licenze anche loro permesse.

PAssa ora a parlar dell' elocuzione, e dice da maestro suo pari, che il pregio di essa consiste nell' esser *chiara*, e *non bassa* (1). A' dato questo eccellente precetto Aristotile anche nella Rettorica., dicendo, *che si toglie la bassezza, quando si compone eleggendo le parole fra quelle del Dialetto consueto, come à fatto Euripide, il primo che ne à dato l' esempio* (2). Ma quì, nello spiegare il precetto, ci propone maniere d' eseguirlo non tutte da noi praticabili. Ei dice che quando è composta solo di *parole proprie*, e *comuni* (3), che, come

(1) Σαφῆ καὶ μὴ ταπεινὴν εἶναι. Aristot. Poetic. Cap. XXII. Tom. IV. pag. 25.

(2) Κλέπτεται δ' εὖ ἐάν τις ἐκ τῆς εἰωθυίας διαλέκτου ἐκλέγων συντιθῇ ὅπερ Εὐριπίδης ποιεῖ, καὶ ὑπέδειξε πρῶτος. Aristot. Reth. Lib. III. Cap. II. Tom. III. pag. 798. E.

(3) Ἐκ τῶν κυρίων ὀνομάτων. Arist. Poet. Cap. XXII. Tom. IV. pag. 25.

come di sopra abbiam veduto, à chiamate Orazio, a seconda del testo Greco, *nomi dominanti*, essa diventa chiarissima, ma però bassa: e che, per renderla nobile, convien far uso di parole pellegrine, intendendo per pellegrine quelle, che si traggono dalle lingue straniere, o quelle, che si rivolgono in metafora, o quelle, che si accorciano poeticamente, o si allungano, e di tutto ciò finalmente, che possa distinguerla dalla comune favella popolare. Avverte per altro i Poeti di valersi discretamente di questi mezzi: perchè l'uso soverchio delle parole straniere potrebbe fargli urtare nel *barbarismo*: e quello delle continue metafore nella oscurità dell' *enigma*, che nasce per lo più dalla significazione metaforica, e non propria, che si attribuisce alle parole. Raccomanda dunque che s' impieghino a *proposito*, e con *misura*. Or la conoscenza di cotesta misura dipende affatto dal *buon giudizio* dello scrittore, il quale, se non n'è dalla natura gratuitamente dotato, appunto nell'applicar malamente le ottime regole, corromperà ogni lavoro. La misura più certa, nella scelta de' sopra rammentati, e di qualunque altro ornamento poetico, è il rigettar tutti quelli, che chiama Orazio

CAPITOLO XXII.

L'elocuzione dee esser chiara, ma non bassa. Maniere di conseguirla; ma non tutte da noi praticabili. Gli ornamenti, per esser lodevoli, debbono essere, o parer necessarj. Ragioni del diletto, che produce la Metafora. Che debbono esser parchi i Poeti, a' dì nostri, nel valersi delle licenze anche loro permesse.

PAssa ora a parlar dell'elocuzione, e dice da maestro suo pari, che il pregio di essa consiste nell'esser *chiara*, e *non bassa* (1). A' dato questo eccellente precetto Aristotile anche nella Rettorica., dicendo, *che si toglie la bassezza, quando si compone eleggendo le parole fra quelle del Dialetto consueto, come à fatto Euripide, il primo che ne à dato l'esempio* (2). Ma quì, nello spiegare il precetto, ci propone maniere d'eseguirlo non tutte da noi praticabili. Ei dice che quando è composta solo di *parole proprie*, e *comuni* (3), che, come

(1) Σαφῆ καὶ μὴ ταπεινὴν εἶναι. Aristot. Poetic. Cap. XXII. Tom. IV. pag. 25.

(2) Κλέπτεται δ' εὖ ἐάν τις ἐκ τῆς εἰωθυίας διαλέκτου ἐκλέγων συντιθῇ ὅπερ Εὐριπίδης ποιεῖ, καὶ ὑπέδειξε πρῶτος. Aristot. Reth. Lib. III. Cap. II. Tom. III. pag. 798 E.

(3) Ἐκ τῶν κυρίων ὀνομάτων. Arist. Poet. Cap. XXII. Tom. IV. pag. 25.

come di sopra abbiam veduto, à chiamate Orazio, a seconda del testo Greco, *nomi dominanti*, essa diventa chiarissima, ma però bassa: e che, per renderla nobile, convien far uso di parole pellegrine, intendendo per pellegrine quelle, che si traggono dalle lingue straniere, o quelle, che si rivolgono in metafora, o quelle, che si accorciano poeticamente, o si allungano, e di tutto ciò finalmente, che possa distinguerla dalla comune favella popolare. Avverte per altro i Poeti di valersi discretamente di questi mezzi: perchè l'uso soverchio delle parole straniere potrebbe fargli urtare nel *barbarismo*: e quello delle continue metafore nella oscurità dell' *enigma*, che nasce per lo più dalla significazione metaforica, e non propria, che si attribuisce alle parole. Raccomanda dunque che s' impieghino a *proposito*, e con *misura*. Or la conoscenza di cotesta misura dipende affatto dal *buon giudizio* dello scrittore, il quale, se non n' è dalla natura gratuitamente dotato, appunto nell' applicar malamente le ottime regole, corromperà ogni lavoro. La misura più certa, nella scelta de' sopra rammentati, e di qualunque altro ornamento poetico, è il rigettar tutti quelli, che chiama Orazio

ornamenti ambiziosi (1); cioè che non anno altro impiego, che quello unicamente di adornare: ed il valersi all'opposto di quelli, che sono, o pajono almeno utili, o necessarj all' opera, che altri si propone: siccome le colonne necessario sostegno d'un edifizio, ne formano nel tempo stesso un nobilissimo ornamento.

Fra tutti gli altri ornamenti della elocuzione esalta particolarmente, e con ragione Aristotile la metafora; perchè questa è figlia della propria perspicacia dell'ingegnoso scrittore, atto a scoprire più o meno sollecitamente in oggetti fra loro diversi le somiglianze, che la producono. E perchè, come si è già osservato nel Cap. IV, lusinga mirabilmente l'amor proprio de' lettori, che si compiacciono di se stessi, trovandosi abili a riconoscer subito nella metafora, come nell'allegoria, il figurato nella figura.

Ma, per evitar la *bassezza* nel tempo stesso, e l'*oscurità*, ci consiglia, come rimedio sovrano, l'uso delle parole allungate: perchè (dice egli) ciò che riman oro del *proprio*, e dell'*usato* le rende chiare:

(1) . . . . *Ambitiosa recidet Ornamenta.*

Horat. Poet. v. 447.

re: e ciò che lor si aggiunge di nuovo le rende nobili. Ma a' giorni nostri, così questo, come il consiglio di valerci di parole straniere, è affatto impraticabile nell' Italiano idioma. Dante, su le tracce d'Omero, à tentato quest' ultimo, e, malgrado tutto il meritato suo credito, non à trovato seguaci. E l'accorciamento, o allungamento delle parole, a tenore delle esigenze del metro, non è sofferto fra noi, e renderebbe ridicolo lo scrittore. Non mancava, anche ai tempi d'Aristotile (come egli stesso c' informa) chi disapprovasse questa enorme libertà, che, rendendo troppo facile il verseggiare, toglie il merito, ed il mirabile al lavoro del Poeta. Ed in fatti, ancor che altri non si vaglia che delle licenze a' Poeti comunemente permesse; sempre le licenze accusano quel bisogno dello scrittore, che si dovrebbe col maggiore studio nascondere.

Quì termina Aristotile il suo ammaestramento intorno alla Tragedia: e vuol che basti, per istruirci di quanto concerne l'imitazione drammatica, quello che fin quì ci à insegnato.

CAPITOLO XXIII.

Regole del Poema Epico, tratte per lo più da quelle del Drammatico. Che l'unità del tempo, o del nome d'un Eroe non forma quella della favola di un Poema. Repetizione del paragone dell'animale. Lodi di Omero per la scelta del soggetto dell'Iliade, e degli Episodj, spezialmente del catalogo delle navi. Riflessioni sopra di questo.

ADempie in questo Capitolo Aristotile la sua promessa, di darci le regole del Poema Epico, o sia narrativo; o applica più tosto a questo quelle del Poema Drammatico, che all'altro quasi universalmente convengono. Vuole perciò che l'Azione dell'Epico, come quella del Drammatico, sia *una*, *intiera*, *e perfetta: che abbia principio*, *mezzo*, *e fine*: e (ripetendo l'evidente paragone, da lui altrove usato) *vuol che sia animale*, *non mancante di alcuna delle necessarie sue parti*: *onde*, *presentandosi compiuto*, *possa cagionare il diletto*, *che proprio è di esso*. Non vuole (come pur di sopra avea detto) che per conservar cotesta unità basti, che le diverse azioni, che si narrano, sieno di un uomo solo, come tutte le imprese diverse di Ercole, o di Teseo: nè che sieno avvenu-

venute in un tempo medesimo (come per cagion d'esempio) sarebbe la battaglia di Salamina, nella quale i Greci trionfarono di Serse; e quella di Sicilia, in cui Gelone vinse i Cartaginesi, succedute entrambe in un giorno medesimo; secondo il racconto d'Erodoto: perchè cotefte non ànno fra loro altra connessione, per cui l'una dipenda dall'altra, se non se l'uomo, o il tempo, a cui, o nel quale sono avvenute; legame, che basta bene all'Istorico, ma non già al Poeta: il quale, se adunasse insieme così diverse e numerose azioni, o allungherebbe il suo Poema oltre i limiti prescritti, o sarebbe astretto ad accennare imperfettamente le tante parti, che lo compongono. E quindi caderebbe in uno de' due errori di chi pingesse un animale o di troppo smisurata grandezza, o di picciolezza eccessiva: onde in quello troppo vasto, che non potrebbe in una sola occhiata esser veduto intero, non sarebbero osservabili le proporzioni delle sue membra fra loro; e non potrebbe formarsi lo spettatore un'idea compiuta del tutto: e nell'altro all'opposto l'enorme tenuità, e moltiplicità delle parti, confonderebbe, e sfuggirebbe alla vista.

Pren-

Prende da ciò occasione di esaltare il buon giudizio d'Omero, che avendo innanzi gli occhi tutta la guerra di Troja, non ne prese per azione del suo Poema, che la sola ira d'Achille: e contentossi di trarre dall'abbondante materia della guerra suddetta solo i bellissimi Episodj, co' quali adorna, e diversifica il suo Poema.

Or di cotesti da lui lodati Episodj ei nomina quì per eccellenza il solo *catalogo delle navi*: e questo Episodio appunto, contenendo infinite notizie, che non apparisscono necessarie alla favola del suo Poema, parrebbe che dovesse annoverarsi fra quelli, che non approva il riferito rigidissimo canone di Aristotile, cioè *che non è mai legittima parte di un tutto, quello che può togliersi, o aggiungersi ad esso, senza che ne sia visibile l' alterazione*. Nell'estratto del Cap. V. ò già di sopra dimostrato, con le parole di Aristotile medesimo, contenute nell' ultimo Capitolo della sua Poetica, che questo in apparenza così rigido canone non significa, secondo la mente del Filosofo (da lui medesimo nella conchiusione di questo trattato limpidamente spiegata) non significa (dico) che sia tenuto il Poeta all'osservanza di quella metafisica indivisibile unità di Azione,

ne, alla quale gl' inesperti moderni Censori, con l' autorità di Aristotile, vorrebbero indispensabilmente obbligarlo. Ma, avendo di ciò nel sopraddetto Cap. V. prolissamente trattato, trascuro quì come soverchia la repetizione delle mie osservazioni. Non posso per altro mai deplorare abbastanza che il nostro venerato maestro si sia troppo fidato della nostra perspicacia in più di un luogo di questo trattato: onde avviene assai spesso che i suoi, da noi non ben tal volta compresi, insegnamenti ci confondono, in luogo d' illuminarci: e servono di armi, e di pretesto ai più mediocri ingegni per insultare i più grandi; e per condannare, e disprezzare autorevolmente ciò che più merita ammirazione e rispetto.

CAPITOLO XXIV.

Il Poema Epico non fa uso, come il Drammatico, della Decorazione, *e della* Melodia. *Lodi di Omero. Che l' Epico, ed il Tragico Poema non differiscono se non se nell' estensione, e nella specie del verso, di cui si vagliono. Riflessioni su le misure di un Poema Epico, che ci prescrive Aristotile. Del verso Epico: e con tale occasione della* Ottava Rima. *Che l' Epico può conseguire il mirabile più facilmente che il Drammatico: perchè il primo parla agli orecchi, più facili ad esser sedotti degli occhi. Che l* impossibile verisimile *dee essere preferito dal Poeta all'* Inverisimile possibile. *Che gl' Inverisimili inevitabili debbono essere esiliati, almeno dalla rappresentazione. E che conviene sostenere i luoghi deboli di un Poema con la luminosa elocuzione.*

CONtinuando nell' istruirci del Poema Epico per mezzo della somiglianza, che esso à del Drammatico; dice *che così l' uno, come l' altro dee essere o semplice, o implesso, o morale, o patetico. Ma che il primo, cioè l' Epico, a differenza dell' altro, non fa uso della decorazione, e della melodia* (1), cioè di quella specie di musica più composta, la quale, oltre de' metri, si vale ancora de' *ritmi*, o sieno *numeri*, de' *quali è manifesto che i metri son parti* (2); a diffe-

(1) Μελοποιΐα.

(2) Τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐςι φανερόν. Aristot. Poetic. Cap. IV. Tom. IV. pag. 4.

differenza della musica più semplice, che risulta da' metri soli: distinzione visibile fra i recitativi, e le Arie del moderno Teatro: come si è detto.

Dice che Omero prima d' ogni altro à saputo fare lodevol uso delle quattro suddette qualità: poichè l'*Iliade è semplice, e patetica: e l'Odissea implessa, e morale; e che nell'elocuzione, e ne' sentimenti à superato ogni altro*. Quì convien ricordarsi che Aristotile non si vale mai delle parole *passioni*, o *patetico* (1) per significar le perturbazioni dell'animo (come la maggior parte degli Espositori, non so con qual ragione, traduce); essendosi egli, come di sopra abbiamo veduto, limpidamente dichiarato, che con tali parole egli intende sempre di significare le fisiche affezioni del corpo: come sono i colpi, i tormenti, le ferite, e le morti.

Dice che il Poema *Epico*, ed il *Tragico* non differiscono fra loro, se non se nell'*estensione*, e nella *specie del verso, di cui si vagliono*.

Quanto alla estensione, cioè alla mole del Poema Epico, ne dà per misura il tempo della lettura di diverse tragedie, che

(1) Πάθη, πάθημα, παθητικός.

che solea farsi in un solo determinato giorno in Atene. Or io non so, se in *una lettura sola* (1) possa interdersi in *un sol giorno*, come Dacier asserisce, determinando *che la giusta misura d'un Poema Epico*, secondo questo precetto di Aristotile, *consista nel potere esser letto in un giorno solo*. Come mai persuadersi che quindici e più mila versi della Iliade possano essere intelligibilmente letti in tal tempo? E come giudicare se l'Odissea, che à intorno a tre mila versi di meno, o l'Eneide, che ne à di meno quasi sei mila, possano aspirare, secondo questa regola d'esser legittimamente annoverati fra i Poemi Epici regolari? Ma, se io mi sentissi abile a scrivere un Poema Eroico, non esiterei punto fra questi dubbj; seguirei arditamente le tracce di qualunque de' grandi antesignani: e lascerei la rigorosa osservazione di questo precetto a chi à la perspicacia d'intenderlo.

L'essere l'estensione del Poema Epico maggiore di quella del Drammatico nasce (dice Aristotile) dall'aver l'Epico quasi tutto il mondo per suo teatro: e dal

(1) Εἰς μίαν ἀκρόασιν, Aristot. Poetic. Cap. XXIV. Tom. IV. pag. 23.

dal potere, narrando, valersi, come di sua materia, anche degli avvenimenti, che nel tempo medesimo si operano da diverse persone, in luoghi diversi. Cosa impossibile al Drammatico, impegnato ad imitare, con l'azione, materia circoscritta dalle proprietà de' luoghi, e delle persone introdotte. Dice che l'ampiezza della sua materia somministra al Poeta Epico la facilità di variare il suo Poema con la molteplicità degli Episodj: de' quali è obbligato all'incontro ad esser parco il Drammatico dall'angustia della sua; angustia, nella quale si corre il rischio di ripetersi: e la somiglianza produce con la noja dello spettatore la ruina dello spettacolo.

Quanto al verso Epico (seconda differenza fra il Poema narrativo, e il Drammatico) dice il nostro Filosofo, che la natura, per mezzo del consenso universale, à dimostrato che debba essere l'esametro, non mescolato di jambi, e di trocaici.

Lo stesso possiam dir noi della nostra *Ottava Rima*, che può vantarsi d'avere ottenuta l'universale approvazione e di tutti i Dotti, e di tutti i popoli negl'innumerabili Poemi scritti in questo metro, de' quali abbonda l'idioma Italiano. Effet-

to

to della dolcezza di quella seduttrice cantilena, che previene il fastidio, ed inganna la stanchezza de' lettori co' suoi periodici regolati riposi; non tanto affollati, che l'uniformità ne rincresca; nè così fra loro distanti, che si perda l'idea del suo misurato armonico giro, che li cagiona; nè così gelosi, che costringano lo scrittore ad interrompere la serie connessa de' suoi pensieri.

Forse per la scarsezza delle simili desinenze non si valsero della rima nè i Greci, nè i Latini: ma neppure del cannocchiale, della bussola, o della stampa, nè di tante nuove, ma utili e belle per altro, e da tutti i popoli adottate ed applaudite invenzioni. L'uso della rima, familiarissimo a tutti gli Orientali, è per noi (a dir vero) laborioso e difficile; ma appunto perchè è più difficile e laboriosa l'arte di scolpire in marmo, che in cera, è in pregio tanto maggiore. Il numero infinito de' Rimatori prova che la difficoltà non eccede finalmente le forze de' Poeti, che non abborriscono la fatica. Ed è certissimo altresì che dallo sforzo di un ingegno ristretto fra le angustie della rima escono, e non di rado, come da selce percossa, quelle poetiche luminose

nose scintille, che nella lentezza della libertà non avrebbero potuto forse mai sprigionarsene. Come parimente è sicuro che fra il vigore d'un istesso pensiero, espresso in verso sciolto, o rimato; corre la differenza medesima, che si vede fra la violenza di un istesso sasso, tratto con la semplice mano, o scagliato con la fionda, ma da chi sappia adoperarla. E, senza tutte coteste convincentissime ragioni, chi mai in favore del verso sciolto potrebbe opporsi alla dolorosa esperienza, che àn fatta di questa incontrastabile verità gl' insigni Poemi in tal libero metro, de' quali è fornita la nostra lingua: come l' *Italia liberata del dottissimo Trissino: le sette giornate del Mondo creato* dell' immortale Torquato Tasso, ed altri non pochi, che pieni di arte, di dottrina, e di merito, a dispetto dell' alto credito de' loro autori, e del favor della stampa, unicamente perchè mancanti di rima, giacciono in una profonda dimenticanza, ignoti a tutto il mondo, e non letti per lo più nè pur da quei pochi Letterati medesimi, che tal volta li rammentano per sola pompa di erudizione.

Dopo aver quì Aristotile esaltato Omero per l'artificio di aver resi quasi Dram-

matici gli Epici ſuoi Poemi, introducendovi ſpeſſiſſimo perſone, che parlano; paſſa ad avvertirci che il *mirabile*, tanto grato agli uomini, può molto più facilmente eſſer prodotto nel narrativo, che nel drammatico Poema: perchè nel narrativo giudicano gli orecchi, che poſſono eſſere più facilmente ſedotti dall'artificioſa narrazione, e farci credere l'incredibile; ma che nel drammatico, eſſendo giudici gli occhi del falſo, e del vero, conviene eſſer più cauto nel fidarſi alla credulità dello ſpettatore: e far uſo più deſtro di quella ſpecie di paralogiſmi poetici, che fan paſſare per veriſimile il falſo. L'inſegnamento è per se chiariſſimo, e magiſtrale; ma non è così per noi lucido l'eſempio, di cui ſi vale Ariſtotile per renderlo più intelligibile. Ei dice, che ſta beniſſimo raccontato nell'Iliade; ma che ſarebbe ridicolo rappreſentato in una tragedia il *vedere Achille, che, ſeguitando Ettore, che fugge* (per averne ſolo, ſenza alcuno ajuto, la vittoria) *fa cenno a' ſuoi che non l'offendano: e quelli lo ubbidiſcono* (1). Io non giungo a vedere il

(1) Οἱ *μὲν ἑστῶτες, καὶ οὐ διώκοντες, ὁ δὲ ἀνανεύων.* Ariſt. Poet. Cap. XXIV. Tom. IV. pag. 28.

il ridicolo dell' azione di Achille, nè dell' ubbidienza de' suoi rappresentata in iscena. Forse à giudicato Aristotile non decentemente eseguibile una fuga in teatro; mà noi ve ne abbiam vedute a' dì nostri, e con applauso comune.

Avverte poi il Poeta di scegliere più tosto l' *impossibile verisimile*, che l' *inverisimile possibile*: e gli ricorda che, quando non possa evitarsi un inverisimile, si seguiti l' esempio di Sofocle, che suppone per antecedente l' inverisimile ignoranza di Edipo intorno alla morte di Lajo: la quale ignoranza, secondo Aristotile, è bene un difetto, *ma fuori* (dic' egli) *della rappresentazione*. Or io (come ò altrove confessato) non giungo a capire, come possa dirsi fuori della rappresentazione il difetto d' un verisimile, tanto sempre alla rappresentazione necessario, che se un solo istante si rimovesse, perirebbe subito e la rappresentazione, e la favola. E finisce questo Capitolo, consigliando prudentemente i Poeti a procurar di sostenere, ed illustrare le parti oziose e deboli de' Poemi loro con l' incanto della luminosa locuzione.

CAPITOLO XXV.

Fonti delle difese, delle quali contro i Critici, secondo Aristotile, possono i Poeti valersi. Soverchia indulgenza di Aristotile rispetto alle assurdità, quando ottengono il fine di produrre meraviglia, e diletto. Esempj delle maniere, con le quali, valendosi de' sopra accennati fonti, debbono essere difesi alcuni passi di Omero. Dacier eseguisce prolissamente l'idea di Aristotile con mirabile erudizione, e visibile parzialità. Inutile contrasto de' Critici per ridurre al numero di dodici, espresso da Aristotile, quello de' fonti delle difese, che sembra soprabbondante nel testo.

DOpo avere insegnata l'arte della Poesia, insegna in questo Capitolo ai Poeti Aristotile quella di difenderli dalle opposizioni de' Critici: ed addita i fonti delle difese.

Dice dunque che, essendo imitatore il Poeta, non meno che lo Statuario, ed il Pittore, è inevitabile che rappresenti il suo Soggetto *o quale egli è stato: o quale egli è, ed è creduto, o quale dovrebbe essere*; e *che, essendo le parole i mezzi de' quali egli si vale per le sue imitazioni*, possono quelle essere o *proprie*, o *straniere*, o *metaforiche*, o *alterate dall' arbitrio concesso a' Poeti*. E vuole che tutte le difese si traggano da questi fonti, come se

ne

ne trasse quella a favore di Sofocle, che, accusato di non rappresentar gli uomini quali essi sono, secondo il costume di Euripide; rispose ch'ei li rappresentava quali dovrebbero essere.

Pretende che gli assurdi medesimi, quando ottengano il fine di produrre il mirabile, ed il dilettevole, non siano condannabili in un Poema. Ecco le sue parole: *E', secondo i principj, certissimo che si cade in errore, facendo cose riguardo all'arte impossibili; ma il tutto sta bene, se si conseguisce il suo fine* (1). Morale estremamente rilasciata; nella quale è forse trascorso Aristotile per l'impegno intrapreso di sostenere l'inverisimile ignoranza di Edipo intorno alle circostanze della morte di Lajo.

Produce poi molti esempj della maniera, con la quale, valendosi delle sopra addotte distinzioni de' Soggetti, e delle parole, debbono difendersi alcuni passi d'Omero, che potrebbero parer condannabili. Or qui l'Omerico Dacier impiega tutto il suo, ricchissimo in vero, arsenale

S 3 lette-

(1) Πρῶτον μὲν γὰρ ἂν τὰ πρὸς αὐτὴν τὴν τέχνην ἀδύνατα πεποίηται, ἡμάρτηται. ἀλλ' ὀρθῶς ἔχει, εἰ τυγχάνοι τοῦ τέλους αὐτῆς. Arist. Poet. Cap. XXV. Tom. IV. pag. 30. B.

letterario per sostenere Omero impeccabile. Non lascia senza risposta nè pur una delle opposizioni a quello fatte fin ora; asserisce pieni di profonda fisica, e morale filosofia i deboli e viziosi caratteri da Omero attribuiti agli Dei: ed esalta come nobilissime alcune di lui comparazioni, che (forse per l'enorme cambiamento de' costumi, nel corso di tanti secoli necessariamente avvenuto) tanto compariscono ora indecenti. Non so se tutto ciò, ch' egli su questo proposito asserisce, sia concludentemente provato; ma è bensì provato ad evidenza in questo suo erudito trasporto, che il giusto rispetto, che tutti abbiamo, e dobbiamo avere per cotesto venerabile padre de' Poeti, era in lui degenerato in cieca idolatria.

Finisce Aristotile il Capitolo, confortando i Poeti a valersi per le loro difese de' fonti accennati, che in tutto egli dice esser dodici. Or Pietro Vittorio, Heinsius, ed altri, avendo trovato questo numero minore de' fonti di sopra rammentati, ne àn disperato il ragguàglio. Ma Dacier, e Castelvetro credono averlo trovato, contando (ciascun d' essi per altro in modo diverso) i fonti, che soprabbondano, come parti di quelli, che ammettono

tono nella dozzina. Si può (cred'io) lasciar senza discapito a chi l'ambisce tutta la gloria di questo calcolo.

CAPITOLO XXVI.

Se sia opera più perfetta il Poema Epico, o il Tragico. Ragioni favorevoli al primo, e confutazioni delle medesime. Che i Rapsodi recitavano cantando. Decisione a favore della Tragedia.

PRopone Aristotile in quest'ultimo Capitolo la questione, *se sia più da stimarsi l'Epopea, o la Tragedia.* Platone aveà deciso per la prima: egli è per la seconda. Ma incomincia dall'esporre le ragioni contrarie alla propria opinione.

Dice che potrebbe parer migliore l'Epopea, essendo essa fatta per la gente colta; ma la Tragedia pel popolo: che l'Epopea conseguisce il suo fine, appresso gli uditori intendenti, sola, e senza alcun soccorso: ed à bisogno all'incontro la Tragedia d'abiti, di decorazioni, e d'Attori, ricorrendo a'gesti, per rendersi intelligibile: come fanno i cattivi sonatori di tibia, che, non abili ad imitar col solo suono del loro stromento, credono di esprimere co'ridicoli moti del corpo ciò che

intraprendono di rappresentare. Che a tale inconveniente non è esposta l'Epopea; poichè, eseguendo la sua imitazione col mezzo de' soli versi, non corre il rischio d'essere contraffatta dagl'indecenti movimenti delle scostumate donne, anche a' suoi tempi, dagl'istrioni imitati: nè dalle altre caricature dell'attore Callipide, che meritò il nome di *Simia* dal savio ed eccellente Comico Munisco. Di modo che, secondo questo ragionamento, sarebbe l'*Epopea* a riguardo della *Tragedia* ciò che il composto Munisco era a rispetto dell'affettato Callipide.

Risponde Aristotile in primo luogo che tutti gli asseriti difetti non sono dell'arte de' Poeti, ma di quella degli Attori. Ed in fatti (come aggiunge saviamente Dacier) se dovesse giudicarsi del merito della Tragedia da quello de' rappresentatori, una Tragedia medesima sarebbe or buona, or cattiva.

Nega poi Aristotile, che non abbia bisogno di soccorsi l'*Epopea*, asserendo che non sono men necessarj ad essa gli abili recitatori, di quello che siano al dramma gli Attori destri ed esperti; valendosi del gesto i *Rapsodi*, come gl'Istrioni; e succedendo (son le parole d'Aristotile)

tile) che il *Rapsodo ancora pecchi d' affettazione ne' gesti, come faceva Sosistrato, o nella irregolarità del canto, come faceva Mnasiteo Opuntino* (1).

Pretende Dacier che questo passo d' Aristotile provi che vi fossero due sorti di Rapsodi, de' quali altri recitassero cantando, ed altri senza canto; ne traduce il passo nella seguente maniera:

Outre que ce défaut n' est pas moins commun à ceux qui récitent un poëme épique, come Sostrate; ou qui le chantent, comme Mnasitheus d' Opunte.

La distinzione, che fa Dacier, in questa traduzione, fra due diversi generi di Rapsodi, non è nel testo. Il testo dice unicamente: *che i Rapsodi ancora, come gli Attori, peccano talvolta o nel gesto, o nel canto*: per dimostrar così che l' Epopea, come la Tragedia, à bisogno di buoni esecutori. Chi à detto a Dacier che Mnasiteo non gestisse, e che Sosistrato non cantasse? D'onde deduce egli mai che entrambi non facessero e l'uno, e l' altro? Ma la spiegazione, che fa Aristotile de'

(1) Ἐπεὶ ἔστι περιεργάζεσθαι τοῖς σημείοις, καὶ ῥαψῳδοῦντα, ὥσπερ ἐποίει Σωσίστρατος, καὶ διᾴδοντα, ὥσπερ ἐποίει Μνασίθεος Ὀπούντιος. Aristot. Poet. Cap. XXVI. Tom. IV. pag. 32. E.

difetti comuni agl'Istrioni, ed ai Rapsodi, è prova che gli uni, e gli altri gestivano cantando; e Dacier impegnato nella sentenza che della tragedia non si cantassero se non se i Cori, per eludere questo argomento poco a lui favorevole, è ricorso al sofisma d'interpretar come distinzione di mestiere quella, che nel testo è mera distinzione di difetto, comune al Rapsodo, ed all'Istrione. Il mirabile si è che il medesimo Dacier ingenuamente confessa di non aver trovato in veruno autore antico che de' Rapsodi altri recitassero cantando, ed altri senza canto: ma non cangia perciò di opinione. I decreti de' grandi Critici sono irrevocabili, come quelli del Fato.

Anche il Padre Sanadon, per evitare una prova che le tragedie intieramente si cantavano, si vale d'un simile sutterfugio nello spiegare i seguenti versi d'Orazio:

Che il Tragico Poema, ignoto innanzi,
Tespi inventasse, è fama: il Dramma errante
Trasportando su i plaustri: il qual col canto,
E col gesto esprimean, dipinti il viso (1).

Quel

(1) *Ignotum tragicæ genus invenisse Camœnæ*
Dicitur: & plaustris duxisse poemata Thespis,
Quæ canerent, agerentque peruncti fæcibus ora.
Horat. Poet. v. 275.

Quel *canerent agerentque* gli era sommamente incomodo: onde, per adattarlo alla sua sentenza, gli aggiunge di propria autorità la limitazione d'una (secondo lui sottintesa) particella disgiuntiva: e vuol che s'intenda, *quae partim canerent*, *partim agerent*. Chi si arroga il privilegio di supporre così a suo talento ciò che a lui bisogna negli autori, è sicuro di mai non poter esser convinto.

Continuando Aristotile a sostener la preferenza della *Tragedia* sopra l'*Epopea*, dice che la Tragedia à tutti i vantaggi dell'Epopea: poichè senza gli Attori, con la sola lettura conseguisce ancor essa il suo fine, ed ancor essa è fatta non meno per la gente culta, che per il popolo: e che à di più dell'Epopea (oltre la libertà di valersi d'ogni specie di verso) e la *decorazione*, e la *musica*. Or avendo poc'anzi detto che i Rapsodi cantavano, parrebbe che quì Aristotile cadesse in manifesta contraddizione, assegnando la musica alla Tragedia, come suo privato vantaggio. Ma più tosto che condannare il nostro Filosofo di una contraddizione sì chiara, e sì vicina, convien credere che il canto de' Rapsodi fosse molto più uniforme, e più semplice di quello del Coro, e degli Attori,

tori, quando nelle Strofe, nelle Antistrofe, negli Epodi, e ne' Cantici si valevano d'una musica numerosa e figurata, che chiama Aristotile *Melodia*; della quale non facevano mai uso ne' Diverbj. Differenza limpidamente spiegata da Aristotile medesimo nel Libro VIII. Cap. V. Politic. (1); passo da noi fin da bel principio citato, e che, per comodo de' lettori, è quì necessario di ripetere.

Tutti diciamo essere la musica da annoverarsi fra le cose più dilettevoli: o sia essa semplice, e nuda: o accompagnata di melodia. E' differenza, che (cambiati i nomi) si conserva visibilmente a' dì nostri fra i recitativi (che sono appunto i diverbj) e le Arie, che sono indubitatamente i *cantici*, o sian *monodiæ* degli antichi. Onde, benchè il semplice canto de' recitativi, ed il figurato delle Arie siano musica entrambi, perchè sono entrambi soggetti a' canoni musicali, dee credersi che Aristotile abbia quì chiamato per eccellenza col nome di musica il canto più artificioso, di cui non faceano uso i Rapsodi, e che nel passo di sopra addotto egli à chia-

(1) Τὴν δὲ μουσικὴν πάντες εἶναί φαμεν τῶν ἡδίστων, καὶ ψιλὴν οὖσαν, καὶ μετὰ μελῳδίας. Arist. Polit. Lib. VIII. Cap. V. Tom. III. pag. 607. D.

à chiaramente diſtinto col nome di melodia.

Dice che la forza della Tragedia riſtretta in più breve ſpazio fa maggiore impreſſione, e conſeguiſce più ſollecitamente il ſuo fine, che quella dell' Epopea, diſſipata e diviſa in tanto maggiore eſtenſione; e che, per coteſta ſua eſtenſione appunto tanto maggiore, non può conſervar così perfettamente la ſua unità, come fa la Tragedia. Poichè ſe l' Epopea reſtringe la ſua imitazione ad una ſola azione, divien mancante e breve fuor di miſura: ſe per evitar tal difetto impiegherà tutto il numero de' verſi della Iliade nel ſolo Soggetto dell' Edipo, riuſcirà il Poema languido, voto, e nojoſo; e ſe, per riempirlo, ricorrerà a varj e diſtinti Epiſodj, le azioni ſubalterne ne altereranno l' unità. Prova di queſta verità vuol che ſia il poterſi trarre da qualunque Poema Epico diverſi Soggetti di tragedie: ed il trovarſi nell' Iliade medeſima, e nell' Odiſſea diverſe parti, o Epiſodj, che ànno la convenevole miſura in se ſteſſi d' una giuſta Azione drammatica. Benchè (dice egli) non ſia perciò punto condannabile Omero, avendo egli conſervato l' unità dell' Azione ſua principale,

quan-

quanto dalla natura dell' Epico Poema è permesso.

Non so perchè abbia quì taciuto Aristotile il merito più grande del Tragico Poeta, cioè quello di soddisfare, scrivendo, all' indispensabile impegno di scordarsi affatto di se medesimo: e di non parlar mai col proprio, ma sempre col cuore altrui; arte, che suppone una ben difficile conoscenza, ed una non comune attività a potere assumere a suo talento il carattere, cioè le disposizioni dell' animo d' un personaggio introdotto; arte, che produce il più esquisito di tutti i piaceri, mentre rende visibili le diverse, ne' diversi individui, interne alterazioni degli affetti umani; de' quali, a seconda del bisogno, investito il Poeta, ne investe l' animo de' suoi spettatori, e seco dolcemente lo trasporta dove gli aggrada; arte magistralmente insegnata da Orazio nella sua Poetica:

Che la sola beltà pregio bastante
D' un Poema non è, senza quel dolce
Incanto seduttor, che in mille affetti,
A voglia sua, lo spettator trasporta (1).

Ed

(1) *Non satis est pulcra esse poemata, dulcia sunto:*
Et quocumque volent animum auditoris agunto.
Horat. Poet. v. 99.

Ed arte infine così al Poeta Tragico neceſſaria, che negletta dal Gran Torquato, lo à reſo nel ſuo *Torriſmondo* tanto inferiore a se ſteſſo, quanto nell' immortal ſuo *Goffredo* è ſuperiore ad ogni altro.

Si decide finalmente che avendo la Tragedia i vantaggi di cagionare un più vivo, e di lei proprio, ſenſibiliſſimo piacere, e di conſeguire più certamente, e più ſollecitamente il ſuo fine, è più perfetta indubitatamente dell' Epopea.

E quì, facendo, come è ſuo coſtume, il breviſſimo epilogo delle materie, che ſuppone di aver lucidamente ſpiegate, termina Ariſtotile il ſuo trattato dell' Arte Poetica.

FINE.

T A V O L A

Di quanto si contiene in questo XIII. Tomo.

CAP.

FINE.